L'OEIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 23 · NOVEMBRE 1956

ARLUS

créateur

éditeur

310

1373

1369

937

magasin de vente

7 avenue de clichy

paris XVIIe lab. 53-70

pour la province catalogue luxe n° 38
envoi contre 12 timbres à 15 francs
400 créations originales
marque et modèles déposés

créateur éditeur

Publicité Arlus

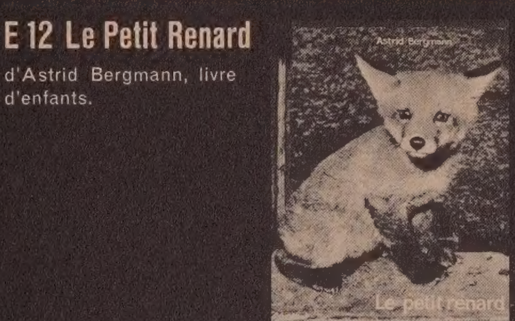


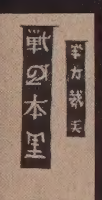
Quelques nouveautés de fin d'année à la Guilde du Livre



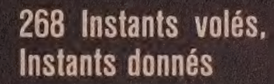
262 Les Clés du Royaume
Roman de Cronin.

E 12 Le Petit Renard
d'Astrid Bergmann, livre d'enfants.

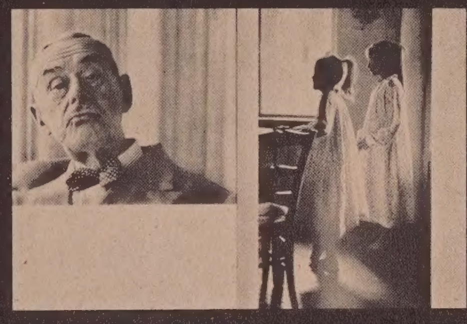




263 La Condition humaine
Roman d'André Malraux.



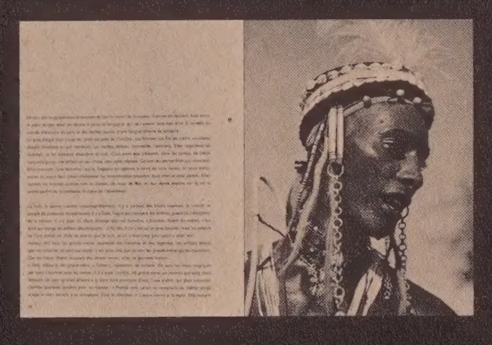
268 Instants volés, Instants donnés
photographies de Gotthard Schuh, texte liminaire de Max-Pol Fouchet.





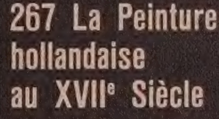
271 Lectures et Figures
20 ans d'activité guildienne biographies et études critiques de nos auteurs.

272 Nomades du Soleil
d'Henry Brandt, photographies noires et couleurs.



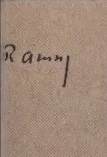


266 La Montagne magique
Roman de Thomas Mann, COLLECTION L'ARBRE LYRE



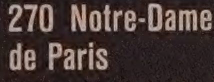
267 La Peinture hollandaise au XVIIe Siècle
Texte d'Edouard Huttinger, traduction de G. Roud.





269 C. F. Ramuz Lettres
(1900-1918). 1er volume d'une collection « Correspondance », illustrations, fac-similés.





264 Jours de Colère
◀ Roman de Simone.

265 L'art musical et son Evolution
100 illustrations, texte de Ch.-A. Reichen.

270 Notre-Dame de Paris
Roman de Victor Hugo.

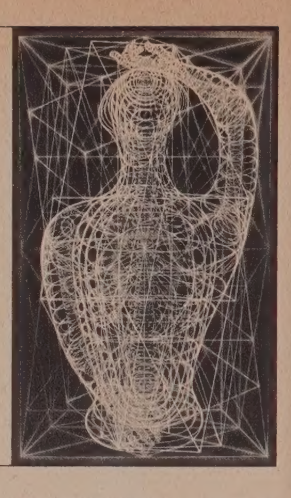


ouvrages, et une centaine d'autres, vous sont offerts à 50% de leur valeur réelle

scrivez-vous à la Guilde du Livre

Paris
Les Amis de la Guilde,
rue Mazarine 58,
Paris VIe (Danton 67-85)

Lausanne
Avenue de la Gare 4
Tél. 23 79 73



L'ŒIL OUVERT SUR LE MONDE



Vous pouvez désormais trouver en librairie un ouvrage qui inaugure une formule nouvelle dans l'édition d'art :

VENISE CONNUE ET INCONNUE

donne pour la première fois une vision artistique et historique complète d'une des villes les plus justement célèbres du monde.

Tous les chefs-d'œuvre d'une école présentés dans leur cadre • La passionnante aventure d'une cité qui joua un rôle unique dans l'histoire universelle • Des documents nouveaux sur une civilisation qui a prodigieusement enrichi le monde occidental.

60 pages en couleurs • Nombreuses illustrations en noir • 200 pages format 31 × 24 cm. • Editions française et anglaise • Texte de la célèbre romancière américaine Mary Mc Carthy (traduit par Marcelle Sibon) • Notes critiques d'André Chastel, Professeur d'Histoire de l'Art moderne à la Sorbonne • Tableau synoptique du Professeur Giovanni Mariacher.

Plus captivant qu'un roman • Mieux informé qu'un guide • Moins éphémère qu'un voyage.

ÉDITIONS DE L'ŒIL 67, rue des Saints-Pères, Paris 6e

Exclusivités - *France: Société Française du Livre, 57, rue de l'Université. 4500 francs • Etats-Unis: Reynal & Co, New York. $15 • Angleterre: A. Zwemmer Ltd, Londres. £4.10.–.*





REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 23 · NOVEMBRE 1956

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : Odette-Hélène Gasnier, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Inge Morath : Pétra ; *Giraudon, Archives du Musée de Cologne, Bulloz :* Le Théâtre et les Primitifs ; *Musée d'Art Moderne (New York), Giraudon, Lacheroy :* Propos d'un sculpteur ; *Giraudon, Bulloz :* Un fonctionnaire des douanes ; *Giraudon :* Herkules Seghers.

Les photographies en couleurs sont de Inge Morath : pages 15 et 16 ; Giraudon : pages 25, 37, 38 ; Gleixner : pages 26-27 : Lacheroy : page 28.

Notre couverture : *Pevsner :* Construction surface développable. *1939. Détail.*

Notre prochain numéro

Beaucoup plus important et beaucoup plus luxueux que de coutume, notre numéro spécial de Noël ne coûtera que 500 francs. Ses très nombreuses reproductions en couleurs et en noir vous révéleront des merveilles de tous les temps et de tous les pays.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*

Angleterre : *£3.0.0.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*

U.S.A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.

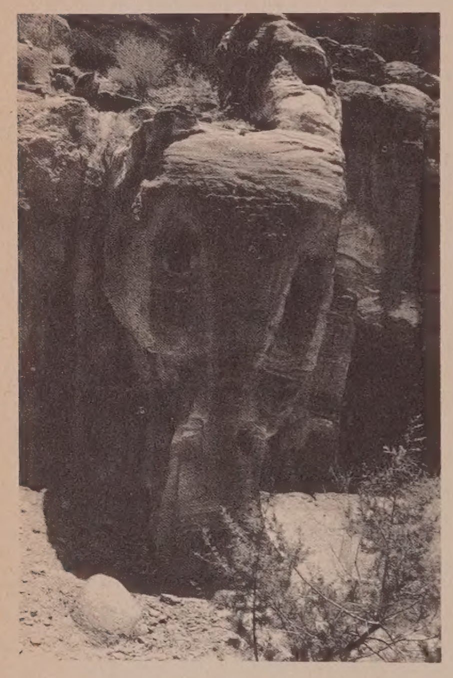
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

PÉTRA

PAR ANDRÉ PARROT

Reportage photographique d'Inge Morath

Les monuments de ce site oublié pendant sept siècles comptent parmi les plus beaux et les plus mystérieux de l'Orient ancien



Dans le site de Pétra, sculptée dans le rocher, une figure qui correspond davantage à l'œuvre de la nature qu'au travail de l'homme.

« Le voyage de Pétra exige, aller et retour, à partir de Jérusalem, de 6 à 14 jours, sans compter les jours de repos ; une escorte et un guide sont indispensables. » Voilà ce qu'on pouvait lire, il y a quelque trente ans, dans le *Baedeker*, qui ajoutait un peu plus loin : « On recommande aux voyageurs de se tenir en garde contre les prétentions exorbitantes du cheikh d'Eldji. » Aujourd'hui, les *Guides bleus* (1956) attestent quelques progrès dans l'acheminement. A Amman, capitale de la Jordanie, on peut trouver un avion qui vous transporte à Maân, d'où des autos vous amènent à el Dji. Cette fois, plus de cheikh aux « prétentions exorbitantes », mais un poste de police qui vous délivre les billets d'entrée, le guide et les montures. Dans très peu de temps, tout se fera sans doute en hélicoptère, de porte à porte, si l'on peut dire, mais le charme de la randonnée aura disparu. Faisons des vœux pour qu'on n'y ajoute pas un « hôtel » et qu'on se contente encore longtemps du « camp Nazzal » établi « à proximité du champ de ruines ». Pétra mérite bien quelques tribulations et un peu d'inconfort...

A 80 km. au sud de la mer Morte, à 100 km. au nord d'Aqaba, petit port au fond du golfe de ce nom, Pétra était installée en un emplacement sinistre mais grandiose, dans un chaos de rochers. Ceux-ci lui avaient donné son nom : *Séla,* en hébreu (pierre, roc) scrupuleusement traduit par le grec *petra.* Le choix de l'emplacement, pour ceux qui s'y fixèrent les premiers, était commandé par des raisons profondes : sécurité assurée, existence de l'eau, et contrôle des grandes voies de circulation du transport caravanier. Pétra était en effet au croisement de deux pistes nord-sud (Syrie-mer Rouge), est-ouest (golfe Persique-Méditerranée). Comme Palmyre, cette autre ville du désert, Pétra était un relais d'étapes. Mais ces relais se trouvaient non pas seulement aux mains de commerçants, mais sous le contrôle politique de dynasties locales, disons pour simplifier et pour nous en tenir à une période historique limitée, les Odeinat à Palmyre, les Arétas à Pétra. Dynasties qui ne purent sauvegarder leur indépendance. Dans l'un et l'autre cas, les royautés indigènes durent céder devant Rome, représentée face à Pétra par Trajan (106 ap. J.-C.), par Aurélien (272 ap. J.-C.) sous les murs de Palmyre. L'une et l'autre villes, déchues de leur splendeur, avaient sombré dans un oubli presque total. Le rabbin espagnol Benjamin de Tudèle visitait la juiverie de Palmyre en 1172. Pendant presque un demi-millénaire, plus personne n'en parla et ce n'est qu'en 1616 que Pietro della Vallée y fit une apparition, y retournant vers 1625, bientôt suivi par des voyageurs de plus en plus nombreux. Pétra eut un sort identique mais combien plus sévère. Au moyen âge la ville n'existait plus. Ni les Croisés, ni les Musulmans ne se doutaient qu'il y ait eu là, la capitale d'un royaume prospère, celui des Nabatéens. Le nom était effacé tout autant de la carte que de la mémoire des hommes. Il fallut attendre l'année 1812 et l'arrivée de Burckhardt.

Etrange figure que celle de ce Suisse, devenu musulman et ayant décidé de visiter les régions les plus désolées de la Syrie et de l'Egypte. Converti à l'Islam, il avait des facilités qu'un chrétien européen ne pouvait espérer. Sous le nom de Cheikh Ibrahim, portant naturellement l'habit indigène, il était cependant contraint d'observer les plus grandes précautions. Moyennant quoi il put se rendre à La Mecque, après avoir découvert Pétra. Car c'est d'une véritable découverte qu'il s'agit... On peut imaginer l'exaltation de cet homme qui, ayant entendu parler de ces ruines étranges, se trouve devant elles et vérifie ainsi l'exactitude des dires de ses guides. Malheureusement, il est très surveillé et doit observer avec discrétion ce monde fantastique qui lui apparaît. « Je regrette, écrit-il, de ne pouvoir donner un rapport complet des antiquités du Sikh. Mais je connaissais bien le caractère des populations qui m'entouraient. J'étais sans protection au milieu du désert où aucun voyageur n'avait encore passé et un examen attentif de ces *ouvrages des infidèles,* comme on les appelle, aurait excité la suspicion que j'étais un magicien, un chercheur de trésors. J'aurais au moins été détenu et empêché de continuer mon voyage en Egypte ; selon toute probabilité, j'aurais été dépouillé de mon peu d'argent et, chose de plus haute valeur encore, de mon journal de route. Des voyageurs de l'avenir pourront visiter la place sous la protection d'une force armée. Les habitants s'habitueront aux enquêtes des étrangers et alors les antiquités du Ouadi Moussa seront reconnues comme dignes de figurer parmi les plus curieux restes de l'art antique. »

Ouadi Moussa (le torrent de Moïse), tel était le nom que les Arabes donnaient et

donnent encore au champ de ruines, qu'un mince filet d'eau traverserait si les Bédouins semi-sédentaires ne l'interceptaient avant qu'il y soit parvenu, pour irriguer de maigres cultures. Depuis Burckhardt, nombreux ont été les voyageurs et les savants qui, dès la nouvelle connue, voulurent voir de leurs yeux d'aussi étonnantes merveilles. En 1828, les Français Laborde et Linant y arrivaient. Ils en rapportaient non seulement une description mais un plan déjà très détaillé et en progrès sur le croquis que Burckhardt avait dessiné de mémoire. Dès lors, l'exploration scientifique ne devait pas cesser : Dominicains de Jérusalem, Brünnow et Domaszewski, Dalman, Wiegand, Bachmann et Watzinger, les derniers en date étant G. et A. Horsfield, W. F. Albright et Nelson Glueck qui ne se contentèrent pas d'étudier les monuments visibles — et ce sont eux évidemment qui frappent le plus — mais firent quelques fouilles. Malgré les objectifs très limités de ces dernières et une main-d'œuvre assez restreinte — une cinquantaine d'hommes au maximum — les résultats furent satisfaisants et permettent maintenant d'avoir une idée plus précise des diverses périodes de l'existence de la ville.

D'abord appartenant au territoire d'Edom, celle-ci fut conquise, si l'on en croit Diodore de Sicile, par les Nabatéens au début du Ve siècle av. J.-C. C'est le moment où les Perses ont étendu leur domination sur toute l'Asie occidentale ancienne. Empire gigantesque, qui s'étend de la première cataracte du Nil aux rives de l'Indus. Naturellement, sur les franges, il y a des zones plus difficiles à contrôler et les satrapes ne s'y aventurent pas. Lorsqu'Alexandre le Grand met le pied sur le sol de l'Orient et supplante le roi de Persépolis, la situation ne varie pas beaucoup. Un corps expéditionnaire ne peut avoir la prétention de s'écarter loin des grandes voies de circulation et dans des terrains par trop mouvementés. Le chaos de rochers où Pétra se niche est de ceux-là. Lorsqu'après la mort d'Alexandre (323 av. J.-C.), un de ses généraux, Antigone, s'y risque, il ne remporte qu'un succès éphémère, car ses soldats sont massacrés, pendant la nuit, sur la route du retour. Ce n'est qu'un seul exemple pour montrer les périls que l'on court, quand on se hasarde dans une région aussi inhospitalière. D'autant que les Nabatéens se sont organisés. Ils ont maintenant des rois et l'un d'eux, Arétas Ier, porte fièrement le titre de « tyran des Arabes ». Au IIe siècle av. J.-C. en tout cas, il existe donc un royaume nabatéen avec, pour ses souverains, une ville où la civilisation hellénistique, sous ses aspects alexandrins, va pouvoir s'épanouir. L'âge d'or de Pétra est sans doute celui qui commence vers 50 av. J.-C. et se poursuit jusqu'en 70 ap. J.-C. A cette époque, les Romains ont leurs légats et



Le défilé du Siq. Dans la faille, on aperçoit la façade du Khazné Firaoun.



Tombes au sud du théâtre.

procurateurs en Syrie-Palestine, mais comme ils ont fort à faire, ils sont bien obligés de composer. Les Nabatéens sont d'ailleurs sortis de leur repaire et poussant très loin en Transjordanie, ils occupent un moment Damas, à quelque 400 km. de leur capitale. C'est ainsi que l'ethnarque du roi Arétas (9 av. J.-C.-40 ap. J.-C.) fait si étroitement surveiller les sorties de Damas, que l'apôtre Paul, qui désirait s'en éloigner, est descendu dans une corbeille par-dessus le rempart. (Corinthiens II, XI : 32-33.)

Cependant, après avoir écrasé l'insurrection juive (66-70 ap. J.-C.), les Romains allaient tout mettre en œuvre pour supprimer un voisin dangereux. Sur l'ordre de l'empereur Trajan, le légat de Syrie, C. Palma, s'emparait de Bosra, la grande ville du Hauran, et de Pétra (106 ap. J.-C.). Le royaume nabatéen dont Rabbel II (70-106 ap. J.-C.) avait été le dernier roi, cessait d'exister. D'abord annexé à la province romaine de Syrie, il devenait quelques mois plus tard la « province d'Arabie » avec Bosra comme capitale. Pourtant Pétra ne devait pas encore disparaître. Bien au contraire, et c'est sans doute de l'époque des Antonins que datent ses plus beaux monuments, une des plus extraordinaires visions que l'Orient d'aujourd'hui réserve encore à ses visiteurs.

Le spectacle commence à l'entrée du Siq, une gorge qui brutalement vous saisit, comme par surprise. Avant, ce n'avait été qu'un sentier rocailleux, le long du Ouadi Moussa, au milieu des buissons de lauriers roses. Maintenant c'est un défilé, par moments si étroit, que deux chevaux n'y peuvent marcher de front. De part et d'autre, la falaise, dont les pans s'élèvent, à plus de cinquante mètres, se chevauchant parfois. La pierre a cessé d'être un bloc ordinaire. C'est une masse de chair, toute sanglante et toute moirée, comme pétrie par un démiurge exalté, qui s'est joué de la matière — des grès magnifiques — pour planter un décor titanesque. A mesure que l'on s'avance et avec les repliements de la gorge — elle s'allonge sur plus de mille six cents mètres — on se sent emporté hors du terrestre vers le règne de l'hallucination. Cela dépasse l'imaginable. Il semble toujours qu'on ait vu le maximum du grandiose et la nature se plaît pourtant à y ajouter encore à mesure que l'on s'éloigne. Ce sont toujours les mêmes parois monstrueuses, polies par l'eau des torrents antédiluviens, le même étroit défilé où la chevauchée ne peut s'effectuer qu'au pas. Sans possibilité de recul, on se sent comme happé vers un gouffre sans fin.

Mais brusquement, à travers une faille, on entrevoit un filet de lumière. Dans cette faille et sous cette lumière, une mince lamelle sculptée. Voilà la récompense et l'éblouissement. Quelque trente mètres plus loin, on débouche brutalement face au plus beau des monuments de Pétra : le *Khazné*

Firaoun (trésor de Pharaon) dont la façade à deux étages, avec ses colonnes, ses frontons et l'urne qui la couronne, a été sculptée et entièrement arrachée au rocher. Malgré la mutilation des statues et des reliefs qui ornementaient les niches, cet édifice demeure une des plus étonnantes reliques qui nous viennent de l'Orient ancien. Tombeau, ou si l'on veut, temple funéraire, cet édifice ne saurait être attribué qu'à un très haut personnage dont, faute d'inscription, le nom ne peut être précisé : roi (si cette architecture remonte à l'époque antérieure à l'arrivée des Romains), légat romain ou haut fonctionnaire ou riche négociant ? L'incertitude demeure totale.

Avec le *Khazné*, on n'est pas encore entré dans la ville. Le défilé se poursuit, mais beaucoup moins resserré. On n'y éprouve plus aucune angoisse. C'est un couloir aussi, moins tortueux mais toujours bordé par des falaises. Mieux éclairées, plus lumineuses, celles-ci font admirer l'éclat de leurs teintes, roses, mauves, violettes, diaprées. Les tombeaux commencent à devenir nombreux et leurs façades s'enlèvent en plus ou moins haut relief, sculptées dans le rocher, très souvent couronnées d'escaliers crénelés. A quelque six cents mètres, à main gauche, un *théâtre* : 34 rangées de gradins, taillés dans le grès rose, où pouvaient se serrer près de 3000 spectateurs. Il est fâcheux que la partie supérieure de l'hémicycle ait été creusée irrégulièrement de cavités rectangulaires qui n'indiquent pas des loges... mais seulement des tombes, installées après coup, au moment du déclin de la ville.

Il faut pourtant s'avancer encore jusqu'au moment où l'on débouche, cette fois définitivement, devant une plaine intérieure, car elle est bordée de tous côtés par les falaises. Là était vraiment la ville, mais aujourd'hui, ce ne sont que des décombres où l'œil n'aperçoit rien de cohérent. Des rares monuments qui subsistent et encore très partiellement, on ne distingue d'abord que le *Qasr Firaoun* (château de Pharaon) qui est un temple du Ier siècle ap. J.-C., avec un porche formé par deux antes et quatre colonnes doriques mutilées. Un peu plus loin, la colonne isolée dite *Zibb Firaoun* (verge de Pharaon), rare vestige d'un palais. A l'examen, on finit par mieux reconnaître les autres édifices qui se pressaient dans le même secteur. Pétra était une ville qui n'avait rien à envier aux cités hellénistiques les mieux dotées : plusieurs *temples*, des *thermes*, des *palais*, un *nymphée*, un grand *marché*, un double *gymnase*, toutes constructions que l'on doit attribuer à l'époque nabatéenne. La grande métropole pouvait aussi être fière de sa *porte monumentale*, arc de triomphe à trois baies, la plus ancienne architecture de ce type de la région syro-arabe. De l'actuelle désolation des ruines, ressort encore la prospérité d'une capitale qui, pendant des siècles, avait pu drainer tant et tant de richesses et démontrer ce que pouvait réussir une nation, petite par le nombre, mais grande par l'énergie. Cependant, tous ces monuments effondrés sont moins éloquents, pour en témoigner, que l'architecture funéraire demeurée intacte. Tout autour de ce cirque naturel, ce ne sont que des façades sépulcrales appartenant à des centaines et des centaines de tombes. Si beaucoup se ressemblent avec leur pylône crénelé en relief, d'autres ont des traits qui les différencient. C'est ainsi que l'on distingue dans cette collection unique au monde : le *tombeau dorique à urne* avec ses quatre colonnes engagées ; le *tombeau corinthien* construit sur le style du *Khazné*, mais avec moins d'élégance du fait de l'élargissement de son rez-de-chaussée ; le *tombeau à trois étages*, à côté du précédent, le plus grandiose de tous par les dimensions de sa façade à quadruple portail avec frontons triangulaires ou cintrés, avec ses dix-huit colonnes engagées à l'étage; le *tombeau de Sextus Florentinus*, gouverneur romain de la province d'Arabie, identifié grâce à une inscription latine gravée sur l'architrave.



Tombeau de style romain.

Et l'on pourrait poursuivre encore cette énumération qu'il nous faut cependant clore avec la mention du monument d'*ed-Deir* (le couvent). Taillé dans le style du *Khazné*, avec sa façade haute de 45 mètres, il n'en a peut-être pas l'élégance. Son décor est aussi plus sobre mais il demeure un des plus imposants tombeaux de Pétra. L'accès en est si peu aisé que Burckhardt ne le soupçonna pas et que les deux Anglais Irby et Mangles, arrivés après lui en 1818, ne purent que l'apercevoir de loin, avec une longue-vue : « Le nombre et la complication des vallées et des ravins qui pouvaient nous permettre d'y atteindre, déjouèrent nos tentatives » et ils ajoutaient : « La façade est taillée dans le roc et semble constituée par deux étages de colonnes, dont la rangée inférieure est ionique. Le centre est couronné par un vase de proportions gigantesques [il a neuf mètres de hauteur]. Le tout paraissait dans un magnifique état de conservation. » Il appartenait au comte de Laborde de le visiter le premier et de le dessiner. Depuis, nombreux sont les voyageurs qui n'ont pas hésité à consacrer trois heures d'un séjour à Pétra pour aller admirer *ed-Deir*.

C'est encore une excursion un peu fatigante, mais plus courte, que celle du *Zibb Atouf*. Le point de départ en est la région



Sculpture nabatéenne.



Tombeau à trois étages. Cette façade est la plus vaste de celles qu'on peut voir à Pétra.

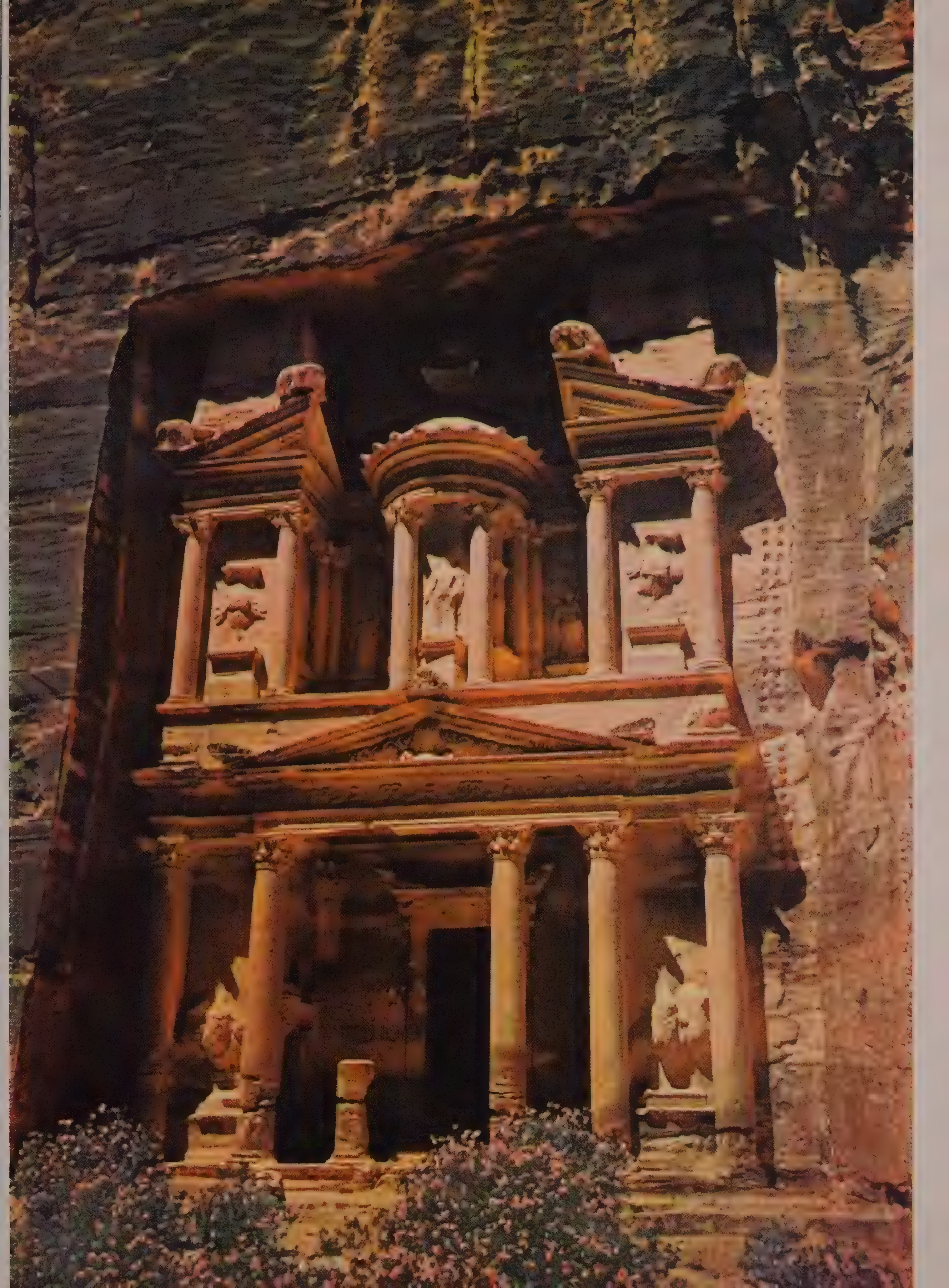
du grand théâtre. Un raidillon suit l'escalier antique dont les marches avaient été taillées dans le rocher, pour conduire les fidèles au sommet de la montagne sacrée. Avant d'arriver au bout de la course, on passe devant deux obélisques en grès, hauts de six à sept mètres, complètement évidés du rocher et qui, selon nous, doivent marquer l'approche du sanctuaire. Celui-ci est du type haut-lieu. Rien n'y est construit. Tout est à ciel ouvert et tout a été taillé à même la roche. Dans une cour rectangulaire, aménagée en creux, les adorants se rassemblaient, face à l'autel, auquel les prêtres montaient par des degrés. A proximité, les installations rituelles et sacrificielles : table à immolation, bassin aux ablutions, cuvette aux libations. L'ensemble a été miraculeusement conservé après quelques milliers d'années, mais on ignore, ici encore, à quelle divinité le sacrifice était offert. Peut-être Dusarès (transposition du Dionysos grec) qui était la divinité majeure du panthéon nabatéen et qu'une statue du Djebel Druze représente sous les traits d'un dieu barbu, vêtu d'une longue robe plissée, la corne d'abondance débordant de raisins, à la main. Peut-être aussi Allat, fille du dieu des cieux, Belshamîn, identifiée avec la planète Vénus, déesse de l'amour mais aussi de la guerre. Quoi qu'il en soit, ce haut-lieu atteste une des aspirations de l'homme, qui a toujours désiré monter sur les sommets pour adorer, comme si, ce faisant, il se rapprochait de ses divinités, sollicitées à quitter l'empyrée et à descendre jusqu'à lui. Telles sont les pensées qui vous accueillent lorsque, arrivé sur ce sommet rocheux, on s'efforce de le réanimer, c'est-à-dire d'y évoquer les prêtres officiant devant les fidèles prosternés.

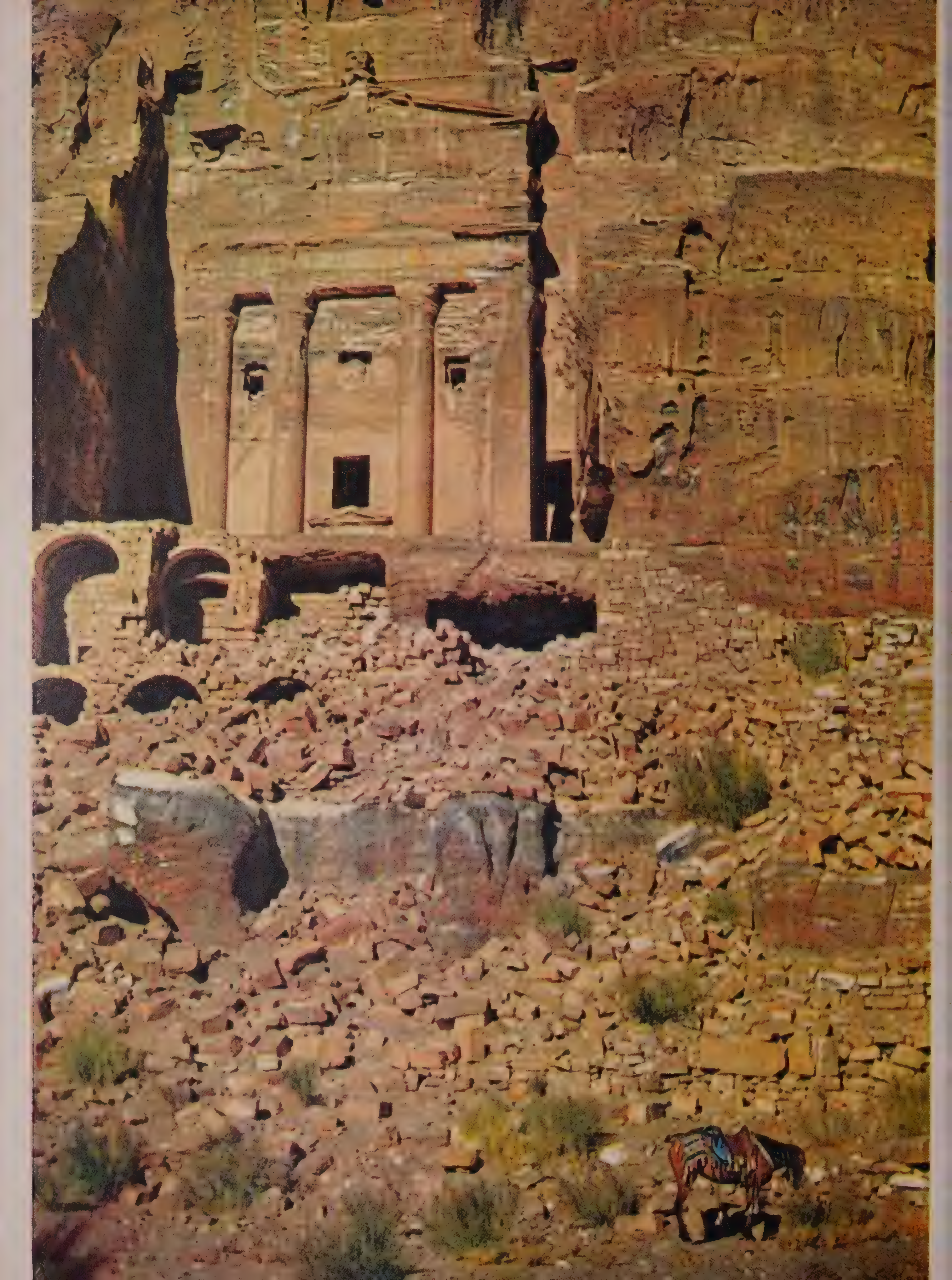
Pétra, la ville des rochers. Il nous souvient de cette fin de journée passée au cœur de la cité disparue, face au chaos que les Arabes appellent aujourd'hui *Oumm-el-Biyara* (la mère des citernes), qui fut certainement, au jour du danger, l'acropole de la capitale. Le donjon peut facilement être situé, en contrebas, à *el-Habis*. C'est d'ailleurs là que les Croisés avaient construit leur château de *Sel*, preuve supplémentaire, si c'était nécessaire, de leur juste appréciation des emplacements stratégiques, qui se vérifie aussi bien en Palestine qu'en Syrie.

En présence de cette désolation, nous relisions les acclamations vengeresses avec lesquelles le prophète Abdias avait salué la chute d'Edom, cet ennemi héréditaire de Juda :

Ton orgueil t'a trompé,
La superbe de ton cœur,
Toi qui habites au creux des rochers,
Qui places bien haut ta demeure
Et qui dis en ton cœur :
« Qui pourrait me précipiter à terre? »
Quand tu placerais ton aire aussi haut
que celle de l'aigle,
Quand tu la mettrais parmi les étoiles,
Je t'en précipiterai, oracle de Jahvé !

Le Khazné Firaoun.







Tombeau dans le Ouadi Farasa.

Ces paroles s'appliquent merveilleusement à Pétra et on peut vraiment se demander si Abdias n'a pas songé à elle quand il prophétisait. Sans doute alors, les vainqueurs étaient-ils les Nabatéens ; mais l'Histoire, même si elle ne se répète pas identique, connaît des phases semblables. Les Nabatéens, à leur tour, durent s'incliner devant les Romains, mais avant de s'avouer vaincus, ils luttèrent certainement avec l'énergie du désespoir. On les suppose sans peine, concentrés à *Oumm-el-Biyara*, puis à *el-Habis*, pour la résistance ultime. De ces chaos de rochers, ils ont été précipités et leur ville, l'orgueil de la dynastie, a été obligée d'accepter le joug des Romains, précurseurs de la disparition définitive, deux ou trois siècles plus tard.

Près de la source d'*es-Siyagh*, nos tentes avaient été dressées. Nous n'oublierons jamais la nuit que nous y avons vécue. Le croissant argenté d'une lune nouvelle glissait lentement vers la masse des rochers comme pour ne pas contrarier la nuit, cette nuit incapable de lutter contre « l'obscure clarté qui tombe des étoiles ». Dans la gorge, un oiseau gémissait. C'était comme une *Qina*, ce chant que l'on faisait monter, autrefois, pour saluer la mort, en honorant le défunt. La capitale des Arétas était et est bien morte. Dans le silence de la nuit, à peine ponctué par cette lamentation, il nous aurait semblé tout naturel, de voir déboucher au pied de la falaise le cortège des Nabatéens, conduisant l'un des leurs à sa dernière demeure.

Tout près de nous, les tombeaux s'assombrissaient et leurs entrées béantes, mystérieux trous noirs, étaient comme une porte ouverte vers le passé, lointain à certains égards, et cependant tout proche à nous qui l'évoquions au milieu de fantômes. A. P.

Si vous voulez en savoir davantage

Pour une vue d'ensemble de la région et de son histoire, lisez : A. Kammerer : Pétra et la Nabatène *(1929). Vous trouverez des études plus techniques dans : Brünnow et Domaszewski :* Die Provincia Arabia, I *(1904) ; Bachmann, Watzinger, Wiegand :* Petra *(1921)* ; *G. Dalman :* Petra und seine Felsheiligtümer *(1908) ;* Neue Petra-Forschungen *(1912).*

Un compte rendu d'une récente exploration est donné par G. et A. Horsfield : Sela-Petra, The Rock of Edom and Nabatene *dans* The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine, *VII (1938), pp. 1-42 ; VIII, pp. 87-115 ; IX (1942), pp. 105-204. On pourra lire aussi l'esquisse historique de J. Starcky,* The Nabataeans, *dans* The Biblical Archaeologist, *XVIII (1955), pp. 84-106.*

Tombeau à l'urne.



Le Théâtre et les Primitifs

PAR VALENTIN DENIS

Les représentations des Mystères jouèrent un rôle capital dans l'évolution de la peinture au moyen âge

Après l'invasion des Barbares, les traditions artistiques se perdent en Europe occidentale. L'Eglise cependant, désireuse d'assurer la continuité de la culture gréco-romaine, encourage très tôt la reprise d'une vie théâtrale : elle lui insuffle, bien sûr, un esprit chrétien et lui assigne un but essentiellement religieux. Le pape Théodore Ier (642–649) est sans doute le grand innovateur dans ce domaine, quoique le véritable essor n'ait lieu qu'à l'époque carolingienne, par l'introduction de tropes (chant liturgique, constitué par une mélodie et des paroles nouvelles introduites dans un texte préexistant au sein même des chants grégoriens originaux de la messe : il suffit de rappeler, à titre d'exemple, les tropes pascaux dus à Tuotilo, le célèbre moine de l'abbaye de Saint-Gall († 912). Dès le Xe siècle ces tropes toujours plus nombreux, plus importants, se transforment en jeu liturgique. Et d'emblée, dans tous les pays, la représentation de ces récits surajoutés, suscités en première instance par les évangiles apocryphes, jouit d'un succès prodigieux auprès des fidèles. Au début les librettistes ne cachent pas leur préférence, même exclusive, pour le récit le plus dramatique de la Bible : la Passion du Christ. Mais l'imagination des moines, aussi dévote que désarmante de candeur, est encouragée par l'infiltration des légendes byzantines : rien d'étonnant dès lors si, à son tour, la fête de Noël donne lieu à une touchante trilogie, comprenant le Jeu des Bergers, le Jeu des Trois Rois et la Tragédie de Rachel. La participation musicale, jadis prépondérante, cède progressivement la place au texte dont l'abondance ne fait que croître. Partout la langue vulgaire remplace bientôt le latin. L'intervention populaire, de plus en plus agissante, multiplie à plaisir les intermèdes anecdotiques, voire franchement comiques ! C'est ainsi que vers 1100 ces représentations n'ont plus aucune attache avec le culte, dont elles outrepassent et l'esprit, et la durée. Comme le sanctuaire reste malgré tout leur lieu de prédilection, on les appelle désormais « jeux d'église ». Mais le caractère religieux se perd parfois au profit d'éléments profanes, et cette « profanation » de l'église entraîne des abus inévitables, qui amènent les autorités religieuses à prendre des mesures disciplinaires sévères et radicales, notamment au Synode d'Utrecht (1293). Les licences acquises, qui constituent le témoignage le plus clair de l'engoûment général des fidèles, ne sont pas faciles à abolir. Les représentations scéniques à l'intérieur de l'église, autour de l'autel ou plutôt devant le chœur, se maintiennent jusqu'au XVIe siècle (en 1498 à Delft et en 1535 à Courtrai). N'empêche qu'au XIVe siècle déjà on prend l'habitude de jouer les Mystères hors de l'église : soit dans le cimetière (en 1393 à Louvain et en 1399-1400 à Termonde), soit en pleine rue (dès 1351 à Lille). L'enseignement de saint François d'Assise, moins spéculatif que celui de ses prédécesseurs, est plus accessible à la masse : il favorise de la sorte dans une très large mesure une conception plus réaliste, plus naturaliste, plus matérielle de la religion. Toujours davantage aux mains des laïcs et transporté sur la place publique, le théâtre médiéval prend des proportions jadis inconnues : il n'est pas rare de voir une centaine d'acteurs débiter des milliers de vers pendant plusieurs jours (trois jours à Mons en 1501 ; exceptionnellement quarante jours à Paris en 1541 !). De telles manifestations scéniques passionnent à ce point le public que, durant toute la durée de la représentation, l'activité habituelle de la cité est, sinon suspendue, du moins mise en veilleuse. Au cours des XIVe et XV siècles se fait la transition entre ces anciens jeux d'église et le théâtre naissant des Chambres de Rhétorique : ce sont d'une part les Moralités combien savoureuses, qui sont à la base du théâtre profane moderne, et d'autre part les Mystères, les Vies des saints et autres Miracles édifiants qui éprouvent bien du mal à se détacher complètement de l'église, leur berceau. En Allemagne, par exemple, la Nativité est représentée au cours des vêpres de Noël dans les églises et dans les temples jusqu'en plein XVIIIe siècle : alors que des anges entonnent des chorals et le Gloria, Marie et Joseph chantent une douce berceuse populaire pour endormir leur Enfant. D'où le nom de « Kindelwiegen », donné à ce jeu vivant de la Naissance du Sauveur. Jean-Sébastien Bach a composé son *Magnificat*, du moins la première version en Mi b datée de 1723, à l'intention



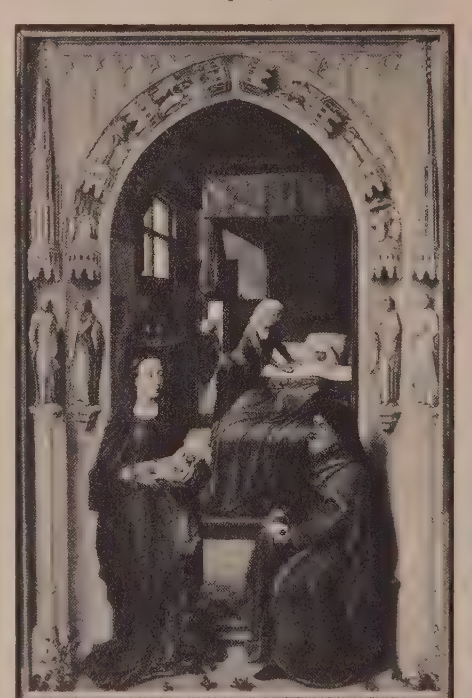
Jean Memling : un détail de La Passion du Christ. *Turin, Pinacothèque.*

Maître de la Légende de Sainte-Barbe. La Vie de Saint Job. *Détail. Cologne, Musée Walraff-Richartz.*

Maître brugeois vers 1400 : Calvaire des Tanneurs. *Bruges, église Saint-Sauveur.*

d'un « Kindelwiegen » à Leipzig. Et les crèches de Noël sont, encore de nos jours, un ultime écho du théâtre médiéval évoluant au sein même du sanctuaire.

On est frappé par la coïncidence entre l'essor définitif du théâtre au XIV[e] siècle et le renouvellement complet de l'iconographie religieuse déclenché à la même époque. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une relation de cause à effet. Pourquoi sinon les artistes relégueraient-ils avec une telle unanimité les figurations raides, cérébrales et spéculatives d'origine byzantine ? Et pourquoi leur préféreraient-ils tous des scènes beaucoup plus spontanées, plus fraîches, plus animées ? Comment expliquer enfin, sans cette influence commune du théâtre, l'uniformité de ce bouleversement iconographique, la similitude générale des tableaux ? Emile Mâle a prouvé qu'au moins depuis la fin du XIV[e] siècle toutes les scènes nouvelles ont été jouées avant d'être peintes. Ce phénomène s'explique surtout par le fait qu'au moyen âge l'art figuré poursuit les mêmes buts que le théâtre : instruire et édifier le public. Celui-ci ne lit pas la Bible, mais la voit toujours représenter en tableaux vivants : les peintres s'évertuent donc tout naturellement à reproduire ces scènes familières aux fidèles. Pareille transposition, du théâtre au tableau de chevalet, est d'autant plus normale que, dès ce moment, les peintres sont chargés de s'occuper activement des spectacles organisés à la Cour et en ville : Hugo van der Goes et Jérôme Bosch, entre autres, contribuent à l'élaboration d'échafaudages et de décors de théâtre. En Italie cette tradition semble encore plus courante qu'ailleurs : des maîtres comme Brunellesco, Bramante, Léonard de Vinci, Raphaël, Parmegianino, Palladio et même encore Tiepolo, sont intimement mêlés aux réalisations scéniques de leur temps. En France on peut citer, par exemple, Jean Fouquet et Watteau. L'inverse aussi se produit parfois, c'est-à-dire qu'un tableau peut donner lieu à une représentation théâtrale : *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Jean van Eyck est mis en scène le 23 avril 1458, à l'occasion





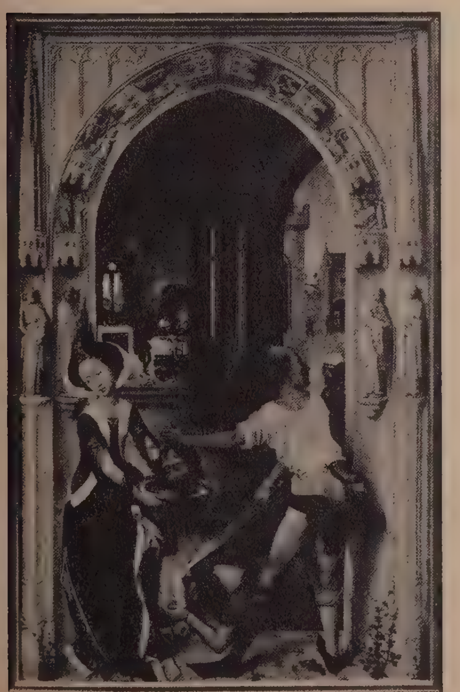
Ci-contre et page 21, Rogier van der Weyden : Les trois volets du Triptyque de Saint Jean-Baptiste. *Collection du Musée de Berlin.*

de la Joyeuse Entrée de Philippe le Bon à Gand. C'est dire à quel point les interférences entre le théâtre et la peinture étaient indiquées, naturelles et fréquentes.

Une étude plus détaillée de quelques œuvres flamandes du XVe siècle dévoile un nombre impressionnant de réminiscences théâtrales. Bien longtemps les jeux d'église ont lieu de préférence devant le jubé, divisé généralement en trois parties, à savoir l'entrée vers le chœur flanquée de deux chapelles. Cette heureuse disposition architecturale répond au principe le plus fondamental du théâtre médiéval, principe qui s'est d'ailleurs maintenu jusqu'au XVIIe siècle : le décor simultané, qui permet de juxtaposer de manière toute conventionnelle la figuration de plusieurs « lieux » à la fois. Ceci évite tout changement de décor pendant le jeu. On peut facilement aménager trois décors différents sous le jubé et se servir des arcs ouverts en vue des entrées successives des personnages. Il y a mieux encore : si le rez-de-chaussée est tout indiqué pour les scènes terrestres et même infernales, l'étage ou jubé proprement dit est réservé aux apparitions surnaturelles. Bien des textes anciens détaillent cette utilisation adéquate du jubé au cours de représentations théâtrales, notamment à l'église Sainte-Catherine à Lubeck. Les arts figurés eux aussi en témoignent en abondance : il suffit d'ouvrir quelques manuscrits enluminés pour s'en convaincre. Dans *Les Petites Heures de Jean, duc de Berry* (Paris, Bibliothèque Nationale) il est intéressant de noter que *L'Annonciation*, due à Jacquemart de Hesdin, montre la Vierge et l'archange Gabriel sous le jubé tandis que Dieu le Père apparaît à l'étage ! Ce sujet est traité d'une manière semblable par les frères de Limbourg dans *Les Très Riches Heures de Jean, duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé), mais au jubé l'Eternel a cédé la place à un groupe d'anges chanteurs et instrumentistes (voir ci-contre). Chez Rogier van der Weyden *Les sept Sacrements* (voir page 24) sont disséminés dans toute l'église : sur le panneau central figurant la nef principale d'une vaste église gothique la messe est célébrée devant la clôture du chœur, pendant que les six autres sacrements se déroulent dans les chapelles des bas-côtés qui occupent les volets. Il est hors de doute que le théâtre contemporain a influencé ici le peintre officiel de la Ville de Bruxelles.

Une fois sorti de l'église, le théâtre médiéval retrouve devant les portails une situation topographique semblable à celle que lui fournissait le jubé à l'intérieur : juxtaposition de trois arcs, avec possibilités d'entrée et sortie pour les personnages. Le cas échéant, la galerie de circulation remplace le jubé pour les évocations du paradis : à preuve, le volet gauche du *Jugement dernier* (Dantzig, église Notre-Dame) de Memling. On y voit les élus accueillis et vêtus par des anges à l'entrée du portail nord d'une église de style gothique flamboyant : la musique céleste se déploie tout au long des galeries des étages supérieurs. Ce portail est le soubassement d'une tour de façade. Or, déjà bien avant Memling, les peintres prennent l'habitude, spécialement dans les *Jugements derniers*, de figurer le ciel au moyen d'une tour en pierre ou, mieux encore, en or. Exemple : *Le Jugement dernier, dit de Diest* d'un maître flamand du début du XVe siècle (Bruxelles, Musée). Cela rappelle à la fois les cas où les Jeux de Mystères étaient représentés devant les portails réels, et ceux où ces mêmes portails étaient imités par des décors provisoires, dressés en vue de représentations théâtrales. Il arrive parfois qu'un peintre se conforme à ce point aux pratiques des metteurs en scène de son époque qu'il dispose son récit en partie devant un portail réel et en partie dans un décor factice qui lui est juxtaposé. Tout jeune, Rogier van der Weyden figure de la sorte *Le Mariage de la Vierge* (Madrid, Prado), qui comporte deux scènes. La bénédiction des époux a lieu devant le portail inachevé de l'église Notre-Dame-du-Sablon à Bruxelles, symbole du Nouveau Testament. Le miracle

Les Frères de Limbourg: L'Annonciation, *une enluminure pour les Très Riches Heures du duc Jean de Berry. Collection du Musée Condé, à Chantilly.*

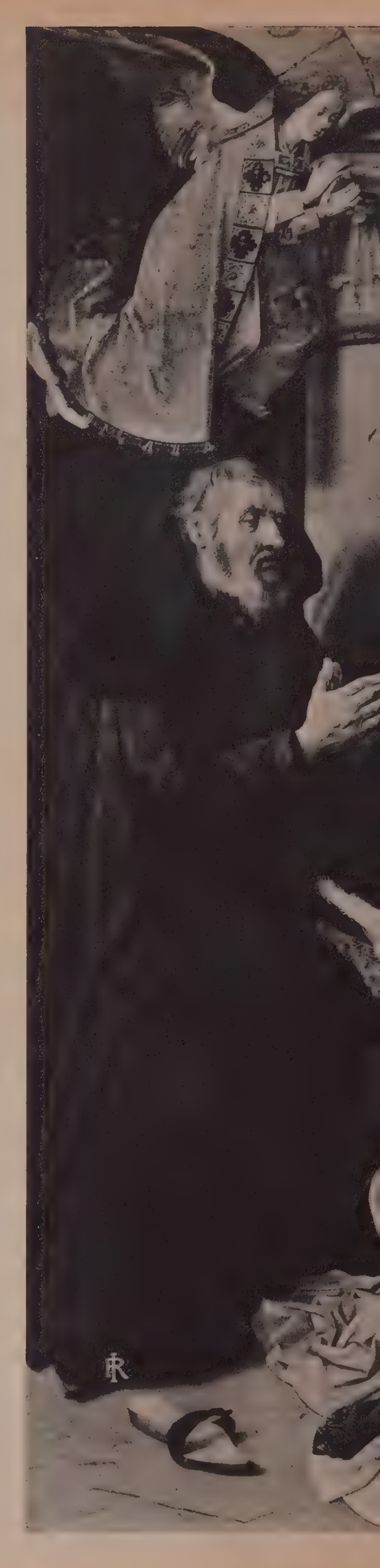


de la verge fleurie, c'est-à-dire l'intervention divine dans le choix de l'époux saint Joseph, a lieu dans une construction légère, fantaisiste et provisoire dont la forme circulaire est destinée à figurer le temple de Jérusalem, symbole de l'Ancien Testament. Les contemporains du peintre utilisent donc le portail d'une église en construction pour la représentation d'un Jeu de Mystère, et y ajoutent un décor pur afin de permettre le déroulement des divers épisodes successifs du récit biblique ou apocryphe.

Les trois arcs richement sculptés qui caractérisent tant l'aspect des jubés de l'époque que celui des grands portails, finissent par encadrer presque automatiquement les scènes religieuses peintes par certains maîtres tels que Rogier van der Weyden, Petrus Christus et Thierry Bouts. Surtout le premier nommé en a laissé les exemples les plus nombreux et les plus influents : *Les triptyques de Saint Jean-Baptiste* (voir pp. 20-21) et *de Miraflorès* à Berlin (Musée), ainsi que *La Vierge allaitant l'Enfant* à Lugano (collection Thyssen). On peut même se demander jusqu'à quel point la disposition tripartite si courante des jubés et des portails a pu contribuer à choisir et répandre la forme du triptyque comme tableau de chevalet ? La question paraît d'autant moins oiseuse que parfois le schéma ternaire s'impose même quand il ne s'agit que d'un seul panneau rectangulaire ! Pour en être persuadé, il suffit de regarder *Le Calvaire des Tanneurs* (Bruges, église Saint-Sauveur), dû à un maître brugeois anonyme des premières années du XVe siècle (voir page 20) : de part et d'autre du Calvaire, et sur le même panneau, les saintes Catherine et Barbe sortent de deux petits édicules qui ne présentent aucun lien avec la scène centrale. Le cas est pareil avec *Le Martyre de Saint Denis* (Paris, Louvre), œuvre de Jean Malouel et Henri Bellechose : le Christ en croix occupe largement le centre du panneau, alors que les deux extrémités présentent la dernière communion de saint Denis et sa décolation. C'est une « mansion » bien caractérisée qui doit figurer la prison dans laquelle le premier évêque de Paris reçoit, du dehors, la communion des mains du Christ en personne (voir page 25). Il est assez évident que ce décor de théâtre est pourvu d'une trappe qui permet à l'acteur de se dissimuler dans cet habitacle trop exigu. Mais ces édicules ou « mansions » relèvent déjà d'une étape ultérieure de la vie théâtrale, complètement affranchie désormais de l'église : celle-ci ne doit plus lui servir alors ni de lieu de représentation pour abriter acteurs et spectateurs, ni même d'arrière-plan pour la scène.

Dès le XVe siècle en effet les gens du théâtre décident d'élever des scènes totalement indépendantes des églises. La base en est constituée par un plateau surhaussé, appelé le hourt, le hourdement ou l'échafaud. Il est pourvu de « mansions » ou « lieux », c'est-à-dire de petits décors destinés à suggérer une ville, un bâtiment ou un endroit quelconque (enfer, mer, Golgotha, crèche, etc.). Dans certains cas la mansion est réduite à une forme imprécise et peu coûteuse : une simple tente. Rogier van der Weyden nous montre ainsi la Vierge à l'Enfant en conversation avec les saints Pierre, Jean-Baptiste, Côme et Damien *(Madone de Médicis*, Florence, Offices). Le principe du décor simultané incite les organisateurs à multiplier les mansions : pour la Passion de Mons, jouée en 1501, le hourt (40 m. sur 8 m.) ne compte pas moins de 70 mansions ! Afin de permettre les apparitions célestes, comme jadis sur les jubés ou dans les galeries au-dessus des portails, il y a parfois un second étage de mansions, en retrait. Tout cela est confirmé, non seulement par des textes assez explicites, mais surtout par plusieurs « plans de scènes » qui ont été retrouvés dans les manuscrits de l'époque : parmi les plus importants il faut citer, pour le XVe siècle, celui d'un Jeu de Mystère représenté à Donaueschingen, et pour le XVIe ceux du Jeu de Valenciennes (1547) et du Mystère de la Résurrection de Lucerne (1583). Les documents écrits permettent de conclure avec certitude que les primitifs flamands se sont bien souvent contentés de représenter les sujets religieux d'après les exemples que leur avait fournis le théâtre contemporain. Pour deux de ses tableaux, *Les Sept Joies de la Vierge* (Munich, Pinacothèque. Voir pages 26-27) et *La Passion du Christ* (Turin, Pinacothèque. Voir page 19), Jean Memling a repris tout simplement les hourts des Jeux de Mystères tels qu'il les avait vu réaliser. Etant donné le nombre et la disposition relativement complexe des mansions, il n'est pas exclu que le maître ait ramassé sur chacun des deux panneaux les hourts qui se sont succédé jour après jour au cours de la représentation théâtrale de chacun des deux Mystères. Le caractère scénique et purement factice des deux villes représentées là par Memling saute aux yeux. Les maisonnettes, minuscules et fragiles, sont toutes ouvertes du côté des spectateurs ! Elles sont, de plus, nettement inhabitables. Leur caractère provisoire est encore souligné par les quelques constructions réelles de la ville authentique qui se dessinent au loin, ainsi que par le paysage qui les entoure. Quant aux remparts qui clôturent ce vaste hourt — remparts de dimensions beaucoup trop réduites pour donner le change —, ils sont censés figurer l'enceinte de Jérusalem, tout comme le grand bâtiment à coupole doit symboliser le temple de Salomon ! Le Musée Walraff-Richartz de Cologne possède du Maître de la Légende de Sainte Barbe une série de panneaux *(La Vie de Saint Job, patron des musiciens)* qui, eux aussi, témoignent de cette même source d'inspiration (voir page 18). L'arrière-plan d'un des tableaux est à ce point fort révélateur : pour figurer le brave homme rétabli dans tous ses biens avant de mourir, le peintre reprend l'exacte disposition d'un hourt. Celui-ci est pourvu d'une triple mansion dont l'aspect général n'est pas sans rappeler les jubés et les portails de l'époque. Cet emprunt caractéristique est d'autant plus certain que les « Rederijckers » (ou Rhétoriqueurs) de Gand utilisaient encore une mise en scène en tous points identique en 1539.

On sait que certaines mansions — a fortiori la mansion unique — étaient pourvues de rideaux qui, une fois fermés, permettaient aux acteurs de se reposer, changer de costumes ou varier quelque peu le décor intérieur. Dans son *Adoration des Bergers* (Berlin, Musée) Hugo van der Goes reprend cette même disposition. Ce tableau nous donne d'emblée l'impression d'assister





Hugo Van der Goes: L'Adoration des Bergers. *Florence, Offices.*



à un spectacle du moyen âge. Après avoir dialogué le prologue de ce Jeu des Bergers, prologue destiné à préparer l'assemblée, deux prophètes dévoilent le miracle qu'ils viennent de prédire. Les acteurs, sagement rangés face au public, se tiennent prêts. Si Marie et Joseph se montrent recueillis, comme il se doit en l'occurrence, les bergers par contre entrent dans l'étable d'une manière plutôt impétueuse : ce mouvement, pris sur le vif, est à ce point violent que l'emprunt direct au théâtre ne peut laisser de doute. Quant aux jeunes filles groupées autour de la crèche, le moment est venu pour elles d'entonner l'« Adeste fideles » des anges. Mais là ne se limite pas l'influence scénique. La disproportion entre l'étable et les acteurs est flagrante : au moyen âge le rôle des décors n'est pas d'imiter des édifices réels, mais bien plutôt de situer l'action d'une manière conventionnelle. Personne ne trouve alors à redire à ces architectures toujours trop trapues, trop réduites : aussi sont-elles reprises telles quelles par les peintres, depuis Jean van Eyck jusqu'à Gérard David. L'avantage majeur de ces disproportions intentionnelles est de mettre en vedette l'essentiel, les personnages, au détriment de l'accessoire, le décor ambiant.

Les emprunts des primitifs flamands à la vie théâtrale vont parfois jusqu'à des détails qui peuvent étonner. Ils constituent souvent la clef de défauts apparents qui seraient sinon inexplicables de la part de maîtres tellement habiles et compétents. On reproche souvent aux peintres de l'école flamande de ne pas respecter rigoureusement les règles de la perspective, car la ligne d'horizon est en effet située trop haut en règle générale. Ici il convient de faire le départ entre quelques artistes, comme Thierry Bouts, dont la maladresse en la matière est trop insigne pour pouvoir être niée, et d'autres qui disposent intentionnellement leurs figures sur un plan légèrement incliné. Dans ce dernier cas il s'agit d'une imitation de la scène de théâtre qui, déjà au moyen âge, est construite en pente douce, en vue de permettre à toute l'assistance de suivre aisément les évolutions des acteurs. Les peintres, poursuivant le même but, adoptent ce procédé qui, en outre, facilite certes leur tâche au point de vue de la perspective. Hugo van der Goes en donne des exemples saisissants, entre autres sur ses deux *Adorations des Bergers* (Berlin et Florence. Voir pp. 22-23). Là où les primitifs flamands représentent un paysage au moyen de monticules visiblement artificiels on parle trop volontiers et d'un air un peu dédaigneux de leur composition maladroite, qui rappelle manifestement le système des coulisses. Or il est bien évident que par ailleurs, quand tel est leur bon plaisir, ils brossent des paysages splendides, très étendus et en tous points conformes à la réalité. Qu'est-ce à dire ? Tout simplement que, pour des scènes religieuses d'avant-plan, un Jean van Eyck ou un Thierry Bouts ou encore un Jean Memling se sent tributaire de la figuration théâtrale et se voit contraint d'obéir au même jeu de coulisses. L'ascendant du théâtre est d'ailleurs à ce point

Van der Weyden : Les Sept Sacrements. *Détail. Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts.*

Jean Malouel et Henri Bellechose : Martyre de Saint Denis. *Détail. Paris, Musée du Louvre* ▶





fort que les peintres désirent donner l'impression que leurs personnages eux aussi parlent ! D'où ces textes qui, sous une forme ondoyante, sortent de la bouche des saints et des anges, notamment chez Jean van Eyck *(L'Agneau mystique* de Gand, cathédrale Saint-Bavon, et *L'Annonciation* de Washington, Musée) et Rogier van der Weyden *(Le triptyque de Jean de Braque* à Paris, Louvre, et *Le triptyque de Saint Jean-Baptiste* à Berlin, Musée). On s'étonne aussi de voir les donateurs mêlés aux personnages sacrés sur les panneaux du XVe siècle. A l'époque cette manière de faire paraît au contraire bien naturelle, puisqu'au cours des représentations des Jeux de Mystères quelques personnalités privilégiées disposent de places réservées sur le hourt, voire même dans les mansions. On est surpris aussi de ce que, dans les *Nativités* et les *Adorations des Bergers* des maîtres flamands, Saint Joseph tienne une chandelle allumée alors que la scène se passe au grand jour. L'explication en est fournie une fois encore par le théâtre : ces sujets étant censés se passer la nuit, les metteurs en scène tiennent à rappeler la chose par ce petit détail, quoique les représentations théâtrales eussent lieu, elles aussi, dans la pleine clarté du jour évidemment. Il est significatif à ce propos que dans des scènes analogues, comme *L'Adoration des Mages*, Saint Joseph ne tienne pas de chandelle allumée : c'est que le fait biblique lui-même ne s'est pas déroulé la nuit.

Les peintres reprennent jusqu'aux costumes et déguisements des acteurs : on sait que les autorités ecclésiastiques prêtaient volontiers aubes, chasubles, dalmatiques et autres ornements liturgiques en vue de ces Jeux de Mystères. Mais dans certains cas il fallait imaginer et réaliser de vrais déguisements. Le cas le plus typique sans doute est celui de l'Esprit Malin qui doit tenter Eve au pied de l'Arbre du Bien et du Mal : sur le fameux diptyque de Vienne (Musée), Hugo van der Goes lui donne une tête de femme et un corps de salamandre. Du point de vue iconographique, cette double apparence se défend :



Memling : Les Sept Joies de Marie. *Munich, Pinacothèque.*

la tête féminine rappelle qu'en cette circonstance Satan veut plaire pour triompher, tandis que la salamandre peut, dans l'imagination populaire de l'époque, survivre au milieu des flammes, tout comme le diable précisément. Cette mascarade ingénieuse et logique contitue un emprunt manifeste au théâtre : des textes nombreux nous apprennent que le démon tentateur est apparu sous les mêmes dehors au cours de différentes représentations théâtrales, non seulement aux Pays-Bas (entre autres à Mons en 1501), mais aussi en France *(Le Mystère du Vieil Testament)* et en Angleterre *(le Jeu d'Arnould Greban).*

Dès le XVe siècle les metteurs en scène sont pris au jeu : le théâtre devient un divertissement somptueux, de plus en plus savant, l'élément profane y prend le dessus, et les tableaux en constituent le reflet le plus exact. Ne voit-on pas les nimbes disparaître précisément à cette époque — il eût été difficile de pourvoir les acteurs d'une auréole ! — et les saints personnages ont un aspect toujours plus humain, plus réaliste, notamment dans les œuvres de Hugo van der Goes. Le théâtre, tout comme la peinture, veut éblouir le spectateur plutôt que l'édifier. La technique finit par éliminer l'esprit religieux. Le réalisme poussé à l'extrême, laisse peu de place bientôt au mysticisme : ce sera le grand drame du XVIe siècle. V. D.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez les importants ouvrages de Gustave Cohen : Histoire de la mise en scène dans le théâtre français *(1926) et* Le théâtre en France au moyen âge *(1948) ; les études de Emile Mâle :* L'art religieux en France à la fin du moyen âge *(1908) ; D. C. Stuart :* Stage Decoration in the Middle Ages *(1910) ; Paul Thiry :* Le théâtre français au moyen âge *(1944).*



Propos d'un sculpteur

INTERVIEW D'ANTOINE PEVSNER PAR ROSAMOND BERNIER

Le mouvement constructiviste est le produit du riche ferment d'activité artistique qui travailla la Russie pendant les vingt premières années de ce siècle (voir l'*Œil*, nov. 1955). Ses fondateurs, Antoine Pevsner et son frère Naum Gabo, contraints par les événements politiques à quitter leur pays, gagnèrent l'Allemagne puis la France (Gabo vit aujourd'hui aux Etats-Unis) ; là, ils continuèrent à créer des sculptures qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art abstrait et figurent dans les collections des grands musées d'art moderne du monde.

Bien que Pevsner vive à Paris depuis 1923, il est demeuré, par choix personnel et du fait des circonstances, à l'écart des milieux artistiques de la capitale. Curieusement, alors qu'il est connu du monde entier, il ne l'est guère encore dans son pays d'adoption. Il voit peu de gens ; rares sont ceux qui sont admis à pénétrer dans son petit atelier de Malakoff.

En décembre, le public parisien aura l'occasion de se familiariser avec l'œuvre de Pevsner, grâce à une rétrospective organisée au Musée d'Art Moderne. Pour m'entretenir avec l'artiste de ses propres œuvres et de ses idées sur la sculpture en général, je lui ai rendu visite par un après-midi pluvieux, rue Jean-Sicard, dans le 15e arrondissement où il habite un de ces grands immeubles sans personnalité qui représentent le style « moderne » sous un de ses aspects les plus désolants.

L'artiste et sa femme m'accueillirent avec l'hospitalité coutumière aux Russes. Nous étions assis dans des fauteuils profonds et rembourrés ; Pevsner, le dos à la fenêtre, un homme petit, frêle, avec le front haut et le teint pâle de l'intellectuel qui reste enfermé entre quatre murs, des cheveux gris qui s'éclaircissent, une ombre de moustache blanche à peine visible. Il portait un long chandail gris qui lui descendait presque jusqu'aux genoux, et des pantoufles. Pevsner, qui a un accent russe prononcé, parle volontiers et d'abondance. Voyant qu'il ne répugnait nullement à être cité, bien au contraire, je sortis mon carnet et l'interview commença :

Rosamond Bernier / *Je sais que, tandis que votre frère Gabo s'adonnait dès le début à la sculpture, vous avez commencé par peindre. Voulez-vous me parler de vos premières années ?*

Antoine Pevsner / Je suis né à Orel, en Russie, en 1886. Mon père avait une usine de raffinage de cuivre et mes deux frères aînés étaient ingénieurs. L'affaire familiale ne m'a jamais intéressé. Plus tard, j'ai utilisé le métal qu'on y travaillait, mais comme moyen d'expression plastique. J'ai fait des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Kiev (1902-09) et à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg (1910), mais je n'y ai rien appris d'intéressant.

L'influence qui fut de beaucoup la plus importante dans ma formation fut la découverte de l'art byzantin à travers les icones primitives de mon pays. J'ai beaucoup voyagé en Russie pour connaître cet art. Un jour, visitant un monastère à Novgorod, je vis dans la cellule d'un des moines une icone représentant Jésus tenant la Bible. J'observai cette image un long moment et je fus frappé par les yeux qui semblaient regarder droit dans les miens ; puis j'observai les mains de l'icone et remarquai qu'on ne pouvait dire de quel côté la Bible était inclinée. Je regardai à nouveau les yeux et à ma terreur je m'aperçus qu'au lieu d'être fixés sur moi, ils étaient maintenant fermés. Selon que je changeais de position, les yeux de l'icone semblaient s'ouvrir ou se fermer, et la Bible aussi. Je n'avais aucune foi religieuse, mais ce mystère me troubla. Je demeurai dans la cellule, essayant de comprendre le phénomène, et je finis par saisir qu'il était dû à l'emploi de la perspective renversée.

Les primitifs ne connaissaient pas les lois de la perspective, que la Renaissance devait découvrir par la suite, mais ils produisaient l'impression d'espace grâce à cette perspective renversée. Cet emploi de surfaces, tantôt fuyantes, tantôt saillantes, ces formes qui paraissent tantôt ouvertes, tantôt fermées, allaient devenir plus tard un aspect essentiel de mon œuvre.

R. B./ *Connaissiez-vous à l'époque, avant la première guerre, l'évolution de l'art moderne à Paris ?*

A. P./ Nous avions la chance extraordinaire de voir alors à Moscou les tableaux français les plus récents ; non seulement les Impressionnistes mais aussi Matisse et les Cubistes, grâce aux collectionneurs Morosov et Stchoukine. Ce que j'avais vu de la peinture française me donna le désir irrésistible d'aller à Paris.



Antoine Pevsner photographié en 1920 dans le parc du boulevard Tversky, à Moscou, où avait lieu l'Exposition Constructiviste.

R. B./ *Quand y êtes-vous venu pour la première fois ?*

En 1911, répond Mme Pevsner, qui a une excellente mémoire des dates. Il y est resté jusqu'en 1913, puis il revint en Russie pour quelques mois.

A. P./ A mon arrivée à Paris, j'ai été très impressionné par la Tour Eiffel ; au fond, l'ingénieur Eiffel a été le premier constructiviste !

R. B./ *Avez-vous rencontré alors les peintres cubistes ?*

A. P./ J'ai étudié leurs œuvres, mais je ne les connaissais pas personnellement. J'ai eu dès le début l'impression que le Cubisme était un mouvement emprisonné dans des limites étroites. La difficulté qu'on peut

Construction dans l'œuf. *Bronze oxydé. Haut. 70 cm. 1948. Collection P. Peissi, Paris.*

avoir à distinguer les unes des autres les œuvres de Picasso, celles de Braque et celles d'autres peintres cubistes de l'époque, est un signe de faiblesse. La façon dont le Cubisme a déterminé certaines formes a été une catastrophe ; rien ne ressemble à une guitare comme une autre guitare, ou à une table comme une autre table, et ainsi de suite. La même réduction à une formule se retrouve chez les Futuristes.

R. B./ *Et pendant tout ce temps vous continuiez à peindre ?*

A. P./ A cette époque, je ne m'intéressais pas à la sculpture ; en fait j'étais dégoûté par la condition où se trouvait cet art qui me semblait ne pouvoir être que prisonnier de la masse.

R. B./ *Qu'est-ce qui vous a fait complètement changer d'avis ?*

Le début de la guerre lui fit retrouver son frère Gabo, intervient Mme Pevsner. Celui-ci étudiait à Munich. Lorsque la guerre éclata, les Allemands le laissèrent libre, à condition qu'il allât dans un pays neutre, et Gabo se rendit en Norvège.

A. P./ Ma famille m'envoya le rejoindre à Oslo. Uniquement préoccupé par les problèmes que me posaient mes recherches de peintre, je pouvais considérer ses expériences dans le domaine de la sculpture avec un certain détachement. Je m'aperçus bientôt que l'évolution qui l'avait conduit à ses premières constructions ouvrait un champ très riche de possibilités nouvelles. Nous étions tous deux aux prises avec le problème de la profondeur, essayant de créer des profondeurs dans l'espace. C'est alors qu'ensemble nous avons commencé à élaborer notre conception du constructivisme, basée sur une philosophie de l'espace et du temps. Nous cherchions le moyen d'utiliser le vide et de nous libérer de la masse compacte. Nous travaillions sans contact aucun avec les autres artistes.

R. B./ *En 1918, je crois, le gouvernement soviétique vous invita à revenir à Moscou ?*

A. P./ Les Soviets étaient alors officiellement favorables aux mouvements artistiques les plus avancés. Nous reçûmes tous les encouragements possibles. Je fus nommé professeur aux Beaux-Arts où Kandinsky et le peintre Malevitch enseignaient aussi. J'avais 150 élèves. Les musées d'Etat achetèrent nos œuvres. L'atmosphère était pleine d'optimisme et de ferveur.

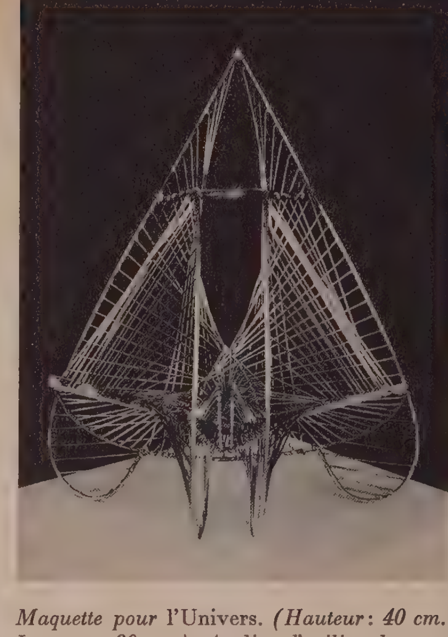
Pendant toute l'année 1919, nous avons, Gabo et moi, cherché l'expression la plus frappante et la plus juste de nos idées, car nous voulions les condenser en un manifeste. Celui-ci fut prêt en 1920. Il fut imprimé par les presses gouvernementales — il n'y en avait d'ailleurs pas d'autres — sur des affiches d'un mètre carré, qui furent collées sur tous les murs de Moscou. Le ton en était poétique et exaltant, en harmonie avec les aspirations des leaders soviétiques de l'époque.

Nous proclamions que le seul moyen de libérer l'art de l'impasse où il se trouvait était de détruire la masse compacte et de rechercher le vide ; nous refusions la masse parce qu'elle n'est pas l'expression de l'espace : « 1° pour répondre à la vie réelle, l'art doit se baser sur deux éléments fondamentaux : l'espace et le temps ; 2° le volume n'est pas la seule expression spatiale ; 3° l'art doit cesser d'être imitatif pour découvrir des formes nouvelles. »

Nous avions intitulé notre manifeste « Manifeste réaliste » ; nous y utilisions des formules telles que : « Nous construirons nos œuvres ». Ce n'est pas nous, mais d'autres, frappés par le mot « construction », qui nous ont baptisé « constructivistes ».

En même temps que le Manifeste, précise la femme de l'artiste, il y eut une exposition des œuvres de Gabo et de Pevsner.

A. P./ L'exposition eut lieu dans un jardin public au centre de Moscou, sur le boulevard



Maquette pour l'Univers. *(Hauteur : 40 cm. Largeur : 30 cm.) Au lieu d'utiliser la terre glaise, Pevsner réalise ses maquettes en fil métallique. On voit sur ce projet les formes enveloppantes extérieures et le noyau central.*



Dessin. *1933.*



Ci-contre et page 31, deux vues de l'Univers, *état définitif. (Laiton et étain oxydé. Hauteur : 71 cm. 1947. Collection de l'artiste.) A partir de la maquette, reproduite en haut de cette page, l'idée de l'artiste a évolué en s'épurant : les formes extérieures enveloppent maintenant un noyau central plus petit. Les éléments courbes sont obtenus à l'aide de fils métalliques juxtaposés qui sont, eux, rigoureusement rectilignes. C'est cette méthode d'assemblage qui donne aux sculptures leur aspect innervé.*

Tversky. Tous ces événements eurent à l'époque un retentissement considérable.

Dans ces années, il y avait très peu de matériaux disponibles. C'est pourquoi les œuvres constructivistes d'alors furent réalisées avec des bouts de bois, du métal brut... C'est seulement plus tard que nous avons pu développer nos recherches sur la matière, la beauté de la matière. Certains sculpteurs travaillent aujourd'hui le métal brut ; ils sont revenus aux premières heures du constructivisme ; mais se rendent-ils compte que, pour notre part, nous utilisions des matériaux grossiers parce que nous n'en avions pas d'autres ?

R. B./ *Qui furent les autres constructivistes ?*

A. P./ Il n'y en a pas eu d'autres. C'est Gabo et moi, je le répète, qui avons inventé le constructivisme. D'autres artistes comme Tatlin et Rodchenko ont prétendu avoir lancé ces idées nouvelles. Ce n'est pas vrai. Ils ont repris les nôtres, mais les ont faussées en les appliquant à un art fonctionnel soumis à des servitudes pratiques. Nous avions toujours déclaré très clairement, dans nos discussions et dans le Manifeste, que nous étions partisans de l'art pur, de l'art pour l'art.

Tatlin et les autres organisèrent une exposition un an après notre Manifeste et la baptisèrent « Exposition constructiviste », mais ce n'était qu'une imitation. Et en dépit de toutes ses théories utilitaires, Tatlin n'a jamais produit aucun dessin qui puisse être exécuté ; le monument de la IIIe Internationale, par exemple, dont il avait fait la maquette, n'aurait jamais tenu debout s'il avait été construit.

R. B./ *Combien de temps a duré la faveur du gouvernement ?*

A. P./ En 1921, la santé de Lénine déclinait déjà et le pouvoir de Staline grandissait, ce qui entraînait une attitude d'esprit étroite et la condamnation de tout ce qui n'était pas le réalisme naturaliste absolu. On se mit à nous traiter de fabricants d'art pour capitalistes décadents. L'opposition entre l'art appliqué et l'art pur devint plus âpre. Un jour, en rentrant, je trouvai mon atelier fermé ; la même chose arriva à Kandinsky et à Malevitch.

Portrait de Marcel Duchamp. *Construction en celluloïd et zinc. 94×65 centimètres. 1926. Yale University Museum, U.S.A.*

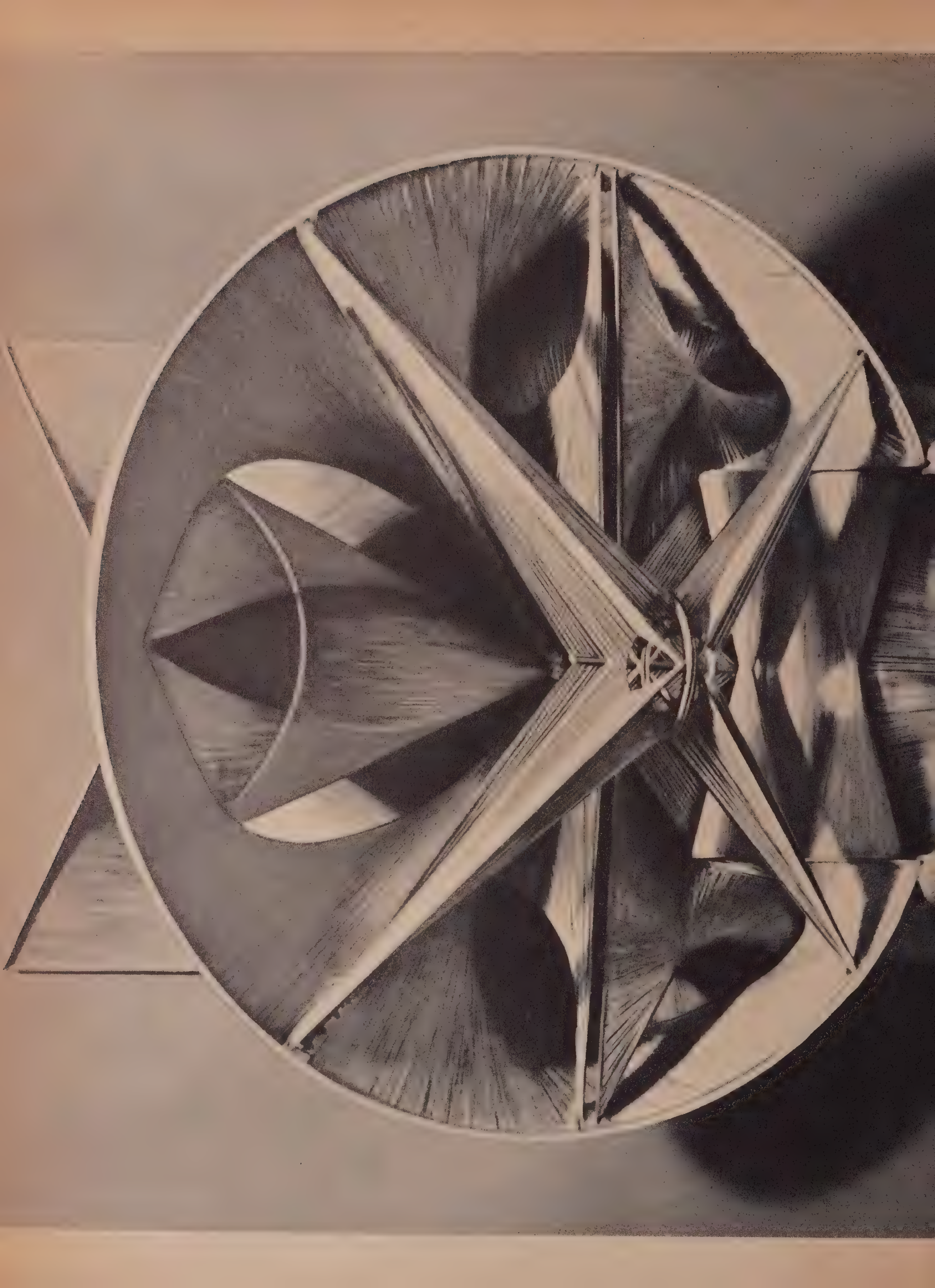


En 1923, le gouvernement soviétique envoya une exposition d'art russe à Berlin ; elle comprenait encore des œuvres de Gabo et de moi-même. Sous prétexte d'assister à cette exposition, je quittai la Russie avec ma femme et je n'y suis jamais retourné. Gabo fit de même.

R. B./ *Je crois que c'est à Berlin que vous avez exécuté vos premières constructions sculpturales ?*

A. P./ Mes recherches sur certaines lois de la perspective, les effets de profondeur et la séparation des plans, m'amenèrent à des constructions édifiées à l'aide de surfaces transparentes en matière plastique. Les projections étaient combinées de manière à briser la lumière et les ombres pour donner à l'œuvre des tonalités variées : rose, bleu, violet, etc... Mes constructions sont colorées non par la peinture, mais par les jeux du spectre lumineux. Toutes les couleurs du spectre sont présentes dans la nature : elles deviennent visibles quand certaines conditions atmosphériques produisent un arc-en-ciel. Gabo et moi savions qu'on devait pouvoir capter ces couleurs et les retenir dans l'œuvre. Nous travaillions avec le vide, l'emprisonnant dans certains angles calculés afin de permettre la réunion des couleurs du spectre.

Nous sommes restés neuf mois à Berlin, dit Mme Pevsner ; après quoi nous sommes allés à Paris, où nous avons toujours vécu depuis. Mon mari est devenu citoyen français en 1930.





A. P./ En 1924, la galerie Percier organisa une exposition des œuvres de Gabo et de moi-même. Trois ans plus tard, nous réalisions le premier décor constructiviste pour *La Chatte*, le ballet de Sauguet monté par Diaghilev.

R. B./ *Avez-vous continué à utiliser des matériaux transparents ?*

A. P./ J'ai abandonné les matières plastiques ; d'une part elles étaient trop fragiles...

... Et elles ne répondaient plus à ses préoccupations, ajoute Mme Pevsner.

A. P./ A partir de 1930 environ, je me suis mis à utiliser exclusivement les métaux. Au début, j'ai fait entrer dans certaines de mes constructions des surfaces planes, mais j'en ai depuis complètement abandonné l'emploi.

Ce qu'il y a de plus important dans mon œuvre actuelle, et cela vaut depuis 1930 environ, le principe à partir duquel toute ma sculpture est construite maintenant, c'est l'emploi exclusif de lignes droites. Vous verrez que des œuvres telles que ma *Surface développable* de 1938 présentent des surfaces courbes, de même que toutes mes autres formes : *Colonne développable*, 1942, *Construction spirale*, 1944 ; mais ces surfaces courbes, souvent des surfaces gauches, sont composées uniquement à l'aide de segments de lignes droites juxtaposées. D'autres sculpteurs, pour faire une courbe, prennent une ligne droite et l'infléchissent ou bien découpent à l'emporte-pièce une forme circulaire ou incurvée dans une masse solide.

Mon interlocuteur prend un cendrier rond, en cuivre, pour démontrer ce qu'il avance et se met à tapoter du doigt la surface plane d'un air désapprobateur.

Ce cendrier est une masse solide, sans vie ; sa forme ronde lui a été donnée par une presse, une machine quelconque. Quand, moi, je crée une forme courbe, elle est vivante ; j'ai passé plus d'un quart de siècle à apprendre comment on anéantit la surface plane. La surface plane ne se laisse pas pénétrer, elle est morte. Je me suis débarrassé du rempli, de la masse.

Jusqu'au moment où Gabo et moi avons bouleversé la conception de la sculpture, il n'y a pas eu d'évolution dans cet art depuis les Grecs. Il y avait toujours la tyrannie des matériaux, la tyrannie de la masse. Les Grecs prenaient un bloc de marbre et y taillaient une figure. Avez-vous remarqué ce qui se passe quand une ombre tombe sur une figure grecque ? Elle ne peut pénétrer la statue, sauf peut-être l'orbite des yeux et le creux du ventre ; l'ombre tombe par terre, elle ne peut rester à l'intérieur de l'œuvre. Dans l'ancienne sculpture, l'œuvre n'était pas habitée par la lumière. Mais dans l'œuvre de Gabo et dans la mienne, la lumière et l'ombre se faufilent à l'intérieur de la sculpture même qui les absorbe comme une éponge.

Fresque. *(Laiton et étain oxydé. 52,5 × 71 centimètres. 1944. Collection de l'artiste). Dans la sculpture de Pevsner, les plans sont toujours imbriqués de telle manière que le faisceau lumineux qui y tombe produise un effet coloré.*

R. B./ *Pensez-vous que la Renaissance n'ait rien apporté de neuf dans la sculpture ?*

A. P./ Rien. Giotto et Masaccio ont ouvert à la peinture de nouvelles voies mais les sculpteurs n'ont fait que continuer les recherches de Praxitèle. Toujours dans la même direction, avec toujours la même manière de traiter leurs matériaux, toujours le même bloc de marbre, ce cube éternel. Michel-Ange, ce n'était qu'un Grec de plus.

Et cela a continué ainsi, inévitablement, puisque les matériaux employés, le marbre, la pierre, imposaient la masse, et par conséquent les mêmes sujets... une femme, un animal, rien qu'une série de copies. Voyez Maillol lui-même, pas de création dans l'espace.

R. B./ *Et Rodin ?*

A. P./ Il n'a rien apporté, sauf peut-être dans sa statue de Balzac.

R. B./ *Et Brancusi ?*

A. P./ C'est quelqu'un que je respecte, un homme considérable, mais il ne nous a rien donné de réellement neuf. C'est comme s'il avait découvert un buste de Phidias, couvert de mousses, caché depuis des siècles dans des broussailles. Il l'a frotté, gratté pour le nettoyer tant et si bien qu'il en a effacé tous les traits et l'a rendu complètement lisse. Mais c'est toujours le même volume. L'œuf de Brancusi, son phoque : ce sont des surfaces polies, brillantes — mais vos boucles d'oreilles sont aussi une surface brillante...

R. B./ *Et la sculpture cubiste ?*

A. P./ On a joué avec l'objet, on a brisé l'objet, mais les principes de la sculpture restaient les mêmes.

R. B./ *Et dans la nouvelle génération, y a-t-il à votre avis des artistes dont l'œuvre apporte quelque chose de neuf ?*

A. P./ Il y en a tant qui créent des monstres, des figures grotesques qui ne font que semer l'inquiétude. L'homme a besoin d'être calmé, l'homme est fatigué, il ne faut pas lui présenter des monstres. Rien dans mon œuvre n'est source de heurts ou d'angoisse. Une œuvre d'art doit apporter l'harmonie et la paix ; déformer pour le plaisir de déformer n'est pas créer.

R. B./ *Les jeunes artistes qui travaillent le métal soudé avancent-ils à votre sens dans la voie que vous avez ouverte avec Gabo ?*

A. P./ Non, ils ne disent rien de nouveau. Il ne suffit pas de découper le métal et de le souder pour créer quelque chose d'original. Ce sont des « ferronniers », des « tôliers », rien de plus. Peut-être quelque chose sortira-t-il de tout cela plus tard ; ils commencent à piger, mais jusqu'à présent...

R. B./ *Il n'y en a aucun qui vous semble intéressant ?*

A. P./ Guère, sauf peut-être un Américain qui travaille avec du fil de fer, Lippold.

R. B./ *Faites-vous des dessins préliminaires ?*

A. P./ Quelquefois, mais un dessin ne peut montrer qu'un seul aspect d'une sculpture et mes œuvres ont toujours des aspects multiples ; elles sont faites pour être vues sous des angles différents, sous des éclairages variés.

R. B./ *Comment faites-vous une maquette ?*

A. P./ Je fais vraiment ce que mon frère et moi expliquions dans notre Manifeste, lorsque nous disions : « Nous construirons nos œuvres ». Je ne modèle jamais, je ne creuse jamais dans la matière ; je construis mes maquettes avec des fils.

R. B./ *Quelles sortes de fils ?*

A. P./ Des fils de laiton, de bronze, de métaux divers, pourvu qu'ils soient résistants.

R. B./ *Comment vous les procurez-vous ?*

A. P./ Dans les maisons qui fournissent l'industrie. Je les achète par grandes quantités, en commandant les modèles dont j'ai besoin. J'utilise quelquefois des fils qui n'ont pas plus de 1 mm. d'épaisseur, d'autres de 2 ou 3 mm. et parfois jusqu'à 5 mm.

R. B./ *Est-ce que vous reproduisez exactement la maquette dans l'œuvre définitive ?*

A. P./ Pas toujours. Ainsi j'ai décidé un jour de construire une œuvre qui symboliserait le Monde, l'Univers tel que je le sens, résumé en une figure de femme avec un enfant. Pour exprimer cela, j'avais composé des formes en fil métallique ; l'une, la mère, entourait et enveloppait l'autre forme qui représentait le germe, l'enfant. Quand je me suis mis à travailler à la sculpture elle-même, ces figures ont subi des modifications considérables (voir page 30), mais j'ai gardé l'idée essentielle d'une forme extérieure, enveloppant et protégeant la semence qu'elle abrite.

R. B./ *Comment se fait l'exécution de l'œuvre?*

A. P./ C'est très difficile à expliquer, chaque projet doit être abordé de façon différente. Il m'a fallu inventer mes propres méthodes, mes propres matériaux, mes propres outils, car j'avais décidé de faire table rase de toutes les techniques existantes. Je construis une sculpture peu à peu, en assemblant les fils ou les fragments de métal que je soude ensemble ; c'est une tâche longue et ardue ; il me faut au moins un an pour exécuter une seule œuvre.

R. B./ *Avez-vous besoin d'instruments spéciaux ?*

A. P./ Je n'emploie aucun des outils traditionnels du sculpteur, mais ceux qui viennent de l'atelier du mécanicien et jusqu'aux bouteilles à oxygène, aux lampes à souder, aux lunettes protectrices...

R. B./ *Ne pouvez-vous vous faire aider pour le travail d'assemblage proprement dit ?*

A. P./ Non, car il faut savoir exactement comment les divers métaux et matières premières se comportent lorsqu'ils sont chauffés. Je travaille avec le feu ; les hasards du feu, les résistances diverses doivent entrer en ligne de compte. J'oxyde certaines parties moi-même, pour varier l'aspect des surfaces. Je dois être à la fois peintre, ingénieur et sculpteur.

R. B./ *Votre sculpture n'est pas coulée par un fondeur ?*

A. P./ Non, il serait impossible de faire un moule pour de telles formes ; chaque œuvre est une pièce unique que je construis moi-même, sauf en des cas très rares où il peut m'arriver de faire couler une partie de la sculpture. Une exception pourtant, le monument de bronze, haut de sept mètres, qui m'a été commandé par le célèbre architecte Eero Saarinen pour être placé devant le laboratoire de recherches de la General Motors à Détroit. J'ai dû évidemment faire couler une œuvre de dimensions pareilles ; j'ai donné toutes les instructions nécessaires sur la façon dont les pièces devaient être fondues chacune séparément, puis soudées ensemble et dont les surfaces devaient être oxydées. Il n'y a qu'un seul homme à Paris qui sache encore faire un travail pareil, c'est Susse.

R. B./ *Aviez-vous travaillé pour des architectes auparavant ?*

A. P./ Ma *Construction dynamique au 30e degré* a été choisie pour la Cité universitaire de Caracas par l'architecte sud-américain Carlos Villanueva.

R. B./ *A notre époque où les particuliers ont rarement les moyens d'acheter de la sculpture, pensez-vous que les commandes passées en liaison avec l'architecture soient une solution logique et satisfaisante ?*

A. P./ Oui, à la condition que la sculpture soit utilisée de façon à ce qu'elle garde son indépendance complète, comme l'a fait Saarinen, qui a même construit un bassin destiné uniquement à refléter mon œuvre. Mais mes compositions ne sauraient être employées pour orner un bâtiment comme éléments de décoration. L'ennui, c'est que trop d'architectes d'aujourd'hui s'imaginent que ce qu'ils construisent est déjà de la sculpture ; ils vont jusqu'à inventer des variations de matière et à rompre la surface plane par des changements de rythme ; c'est une tentative insensée qui n'a rien à voir avec la sculpture.

R. B./ *On a souvent dit que votre œuvre était basée sur des formules mathématiques et scientifiques ; est-ce vrai ?*

A. P./ Certainement non et je suis heureux d'avoir l'occasion de faire cette mise au point. Les mathématiques, ça ne m'intéresse pas ; mon œuvre n'a rien à voir avec les mathématiques ni avec les sciences, bien que les savants disent que nous sommes sur le même chemin. Eux cherchent les lois de l'univers selon des calculs ; moi, je me base sur l'art pur. Je vous ai dit que je faisais des courbes avec des lignes droites. Un savant vous dira que la ligne droite n'existe pas ; une ligne qui est droite au départ dessine une courbe dans l'espace. Cette loi, je l'utilise, mais à ma manière. J'ai établi ce principe pour mon usage propre. Ma sculpture n'emploie ni chiffres ni formules, bien que certains scientifiques aient essayé de découvrir leur présence dans mon œuvre.

A l'époque de l'exposition « l'Art du XXe siècle » en 1952 où des œuvres de Pevsner furent présentées, intervient Mme Pevsner, des étudiants de la Sorbonne et leurs professeurs sont venus prendre les mesures de ses sculptures. Ils ont cherché sans relâche ; et finalement ils ont dû avouer qu'ils ne pouvaient trouver trace d'aucun système ni d'aucune formule.

R. B./ *Mais votre frère Gabo était ingénieur et vous-même à vos débuts vous vous êtes intéressé aux sciences ?*

A. P./ Il y a bien longtemps de cela, et c'est sans rapport avec mon œuvre. Il est vrai que quand j'étais lycéen, mes professeurs de géométrie étaient stupéfaits parce que je pouvais tracer des diagrammes correspondant à des lois qui ne nous avaient même pas été expliquées. J'ai acquis de grandes connaissances techniques en physique et chimie afin de pouvoir employer mes matériaux convenablement, mais ce que je fais est fondé uniquement sur l'art pur.

R. B./ *Avez-vous complètement abandonné la peinture pour la sculpture ?*

A. P./ Maintenant je ne peins plus que de temps à autre, pour me détendre ; je ne considère pas la peinture comme mon œuvre véritable.

R. B./ *Je sais que vous êtes représenté dans les musées d'Europe et d'Amérique et dans les collections particulières, notamment en Suisse et aux États-Unis. Mais en France, où vous vivez depuis trente ans, où se trouvent vos œuvres ?*

A. P./ Un seul collectionneur s'est jusqu'ici intéressé à moi en France, c'est M. Peissi (voir page 28). Mais cela ne fait rien. J'ai eu ici une vie très heureuse ; je suis né en Russie, mais c'est la France qui m'a accueilli et nourri. Ma femme et moi nous vivons modestement, très à l'écart, je peux continuer mon travail ; je ne vois que peu de gens, c'est pourquoi mon œuvre ne reçoit aucune publicité.

Nous avions parlé si longtemps que maintenant la petite pièce s'emplissait d'ombre sans que personne s'en fût aperçu. Je me levai pour prendre congé. M. et Mme Pevsner m'accompagnèrent dans le vestibule. « N'oubliez pas votre parapluie », me dit Mme Pevsner. « N'oubliez pas que, Gabo et moi, nous sommes les seuls constructivistes », me rappela l'artiste au moment où je franchissais le seuil.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez consulter le Catalogue Gabo-Pevsner *édité par le Musée d'Art Moderne de New York en 1948, le catalogue de René Drouin* (Antoine Pevsner, *Paris, 1947) ou encore l'étude écrite par Max Bill à l'occasion du 60e anniversaire de l'artiste (janvier 1949). A paraître :* Antoine Pevsner et le Constructivisme *par René Massat (Edition Caractère).*

Libération de l'esprit. *Bronze oxydé. (Hauteur : 140 centimètres. 1955-1956. Collection de l'artiste.) Cette sculpture a été réalisée avec, pour point de départ, la maquette conçue par Pevsner pour le concours organisé en 1952 par la Tate Gallery de Londres sur le thème du « Prisonnier politique inconnu ».* ▶



Un fonctionnaire des douanes

PAR HENRI PERRUCHOT

Sacrifiant son avancement à sa passion pour la peinture, Victor Chocquet eut le discernement d'acheter des œuvres de Cézanne et le courage de les défendre

En 1874, les impressionnistes firent leur première exposition de groupe. Elle souleva, comme chacun sait, la colère et les rires du public. L'année suivante, quatre de ces peintres bafoués, Renoir, Monet, Sisley et Berthe Morisot, voulurent, espérant en tirer quelque profit, procéder à une vente collective de leurs œuvres à l'hôtel Drouot. La vente — elle eut lieu le 24 mars — provoqua un désordre incroyable. A chaque enchère, la foule déchaînée glapissait d'indignation. On se bousculait dans la salle, on se disputait, on en venait presque aux mains. Afin que la séance pût continuer, le commissaire-priseur se vit contraint d'appeler la police. Le plus grave fut que, malgré les efforts de quelques amateurs (un Caillebotte, un Théodore Duret), la vente se solda par un fiasco retentissant. Les 73 toiles offertes au public furent adjugées à des prix ridiculement bas. Albert Wolff, le critique du *Figaro*, profita de l'occasion pour dire son fait aux nouveaux peintres: « L'impression que procurent les impressionnistes, écrivit-il, est celle d'un chat qui se promènerait sur le clavier d'un piano ou d'un singe qui se serait emparé d'une boîte à couleurs ».

La vente à l'hôtel Drouot apporta cependant aux impressionnistes la compensation d'une nouvelle amitié, celle d'un petit collectionneur, amoureux de Delacroix, rédacteur à la direction générale des Douanes, Victor Chocquet.

Dans la salle, parmi les rares personnes qui, prenant leur parti, tenaient tête à la foule hurlante, ils avaient en effet remarqué un homme d'un certain âge, de haute taille, les cheveux d'un bel argent, le visage maigre, osseux, quasi ascétique (la flamme d'un regard fiévreux brûlait dans ses orbites creusées) qui, la barbiche en bataille, se dépensait vigoureusement en leur faveur sans pourtant jamais se départir de son urbanité. Qui était-ce?

Renoir l'apprenait dès le lendemain par une lettre où le fonctionnaire des douanes, se présentant à lui, le complimentait sur ses toiles et lui demandait s'il accepterait de brosser un portrait de Mme Chocquet. Au printemps dernier, Chocquet, voulant visiter l'exposition des impressionnistes, en avait été détourné par des amis. Mais il était entré à l'hôtel Drouot. Par hasard. Et il ne s'en repentait pas ! Les toiles de Renoir lui rappelaient un peu les œuvres de son cher Delacroix, dont il possédait une collection importante.

Une immédiate sympathie naquit entre Renoir et Chocquet. Chocquet était le type même du véritable amateur, de l'amateur qui ne se soucie ni des modes, ni de la valeur marchande des œuvres, et moins encore des possibles spéculations à tenter sur elles. Chocquet n'avait pas de grosses ressources ; pour acheter, il se privait, rognait sur sa nourriture, son habillement ; il ne disposait même pas, l'hiver, d'un manteau pour se couvrir, mais il avait, au suprême degré, ce que l'argent ne procure pas : le goût. Il n'achetait que ce qu'il aimait, ce que lui recommandaient les réactions de sa sensibilité ; il n'achetait que pour se faire plaisir, par besoin profond : l'art était pour lui une nécessité — sa vie même. Chocquet aurait pu monter bien plus haut dans la hiérarchie de son administration ; il n'avait pas voulu s'exiler dans un département frontalier. A son avancement, il avait préféré la possibilité de rester à Paris et d'y fureter à sa guise dans les magasins de bric-à-brac, chez les antiquaires et les marchands d'estampes, dans les boîtes des bouquinistes. Sa compréhension de l'art, son discernement jamais en défaut, sa patience inlassable, et aussi la sottise d'un temps qui dédaignait jusqu'à Delacroix, lui avaient permis d'accumuler des trésors dans l'appartement qu'il habitait rue de Rivoli, en face du jardin des Tuileries. Dans cet appartement, Renoir s'émerveilla de découvrir un tel musée. Il y avait là vingt toiles de Delacroix, sans parler d'une profusion d'aquarelles et de dessins, des Courbet, des Manet, un Corot, et des meubles du seizième siècle, du Louis XIII, du Régence, du Louis XV, du Louis XVI, toute une collection de pendules anciennes, des faïences de Nevers et de Lorraine, des porcelaines de Sèvres, de la Compagnie des Indes, de Tournai, de Chantilly, de Saint-Cloud...

Dès sa première rencontre avec Chocquet, Renoir, par une pensée fraternelle, avait songé à Cézanne : s'il existait un homme pouvant, comme il convenait, priser l'art de Cézanne (Cézanne était le plus insulté de tous les peintres du groupe), cet homme devait être Chocquet. Aussi, un jour, l'emmena-t-il rue Clauzel, dans la boutique du père Tanguy, voir les toiles de l'Aixois. Renoir ne s'était pas trompé. La réaction de Chocquet fut instantanée. Choisissant une toile représentant des *Baigneuses*, il l'acheta sur-le-champ : « Comme cela fera bien, s'exclama-t-il, entre un Delacroix et un Courbet ! » Ravi de son acquisition, il revint avec Renoir rue de Rivoli. Toutefois, au moment d'entrer chez lui, une inquiétude, le saisit brusquement : sa femme appréciera-t-elle son achat ? « Ecoutez, Renoir, rendez-moi un service. Vous direz à ma femme que le Cézanne vous appartient, et, en vous en allant, vous oublierez de le reprendre. Marie aura ainsi le temps de s'habituer à cette toile avant que je lui avoue qu'elle est à moi. »

L'aveu ne tarda guère, car Chocquet souhaitait vivement faire au plus tôt la connaissance de Cézanne lui-même. Sa supercherie confessée, il pria Renoir d'inviter le peintre des *Baigneuses* à passer rue de Rivoli. Ce furent deux passionnés qui se rencontrèrent. « Renoir



Pissarro : Brouillard. *54×65 cm. 1874. Ancienne collection Chocquet, aujourd'hui collection Durand-Ruel.*

m'a dit que vous aimiez Delacroix », lança Cézanne dès l'entrée. « J'adore Delacroix, répondit Chocquet. Nous regarderons ensemble ce que je possède de lui. » Et aussitôt, l'amateur et le peintre de passer en revue les toiles de l'appartement, et de vider de leurs aquarelles et de leurs dessins tiroirs et cartons. Des Delacroix s'éparpillèrent bientôt un peu partout, sur les meubles, sur la soie rose des fauteuils Louis XVI et même sur les tapis. Chocquet et Cézanne, à genoux, examinaient, admiraient, se récriaient. Soudain, ébranlés par l'émotion, ils n'y tinrent plus et se mirent à pleurer. Une grande amitié commençait.

Un « appui moral », voilà ce que Cézanne trouva désormais auprès de Chocquet. Chocquet saisissait merveilleusement toutes les intentions de son art. Pour lui, Cézanne était le grand maître contemporain. Dès qu'on parlait en sa présence de peinture, il se hâtait de jeter dans la conversation ces deux mots où se résumait sa passion : « Et Cézanne ? ».

Malheureusement, il ne réussissait pas à convaincre beaucoup de gens de la valeur de l'œuvre cézannienne. Vollard raconte qu'un jour, Chocquet arriva tout joyeux chez Renoir. « Il avait obtenu qu'un de leurs amis communs, M. B., un des premiers acheteurs de l'impressionnisme, acceptât une petite étude de Cézanne. « Je ne vous demande pas de l'accrocher chez vous », avait dit Chocquet en offrant timidement son cadeau. « Oh ! non, protesta M. B., quel exemple à donner à ma fille, qui apprend le dessin ! » — « Mais, avait repris Chocquet, vous me feriez tant plaisir en me promettant de regarder ces *Pommes* de temps en temps ; vous n'avez qu'à mettre ce bout de toile là, dans ce tiroir ! » Comme cela ne lui causait aucune dépense, M. B. avait souscrit à tout ce qu'on voulait. Quand, plus tard, les Cézanne montèrent de prix, M. B., retrouvant au fond du tiroir le petit tableau qu'il avait fini



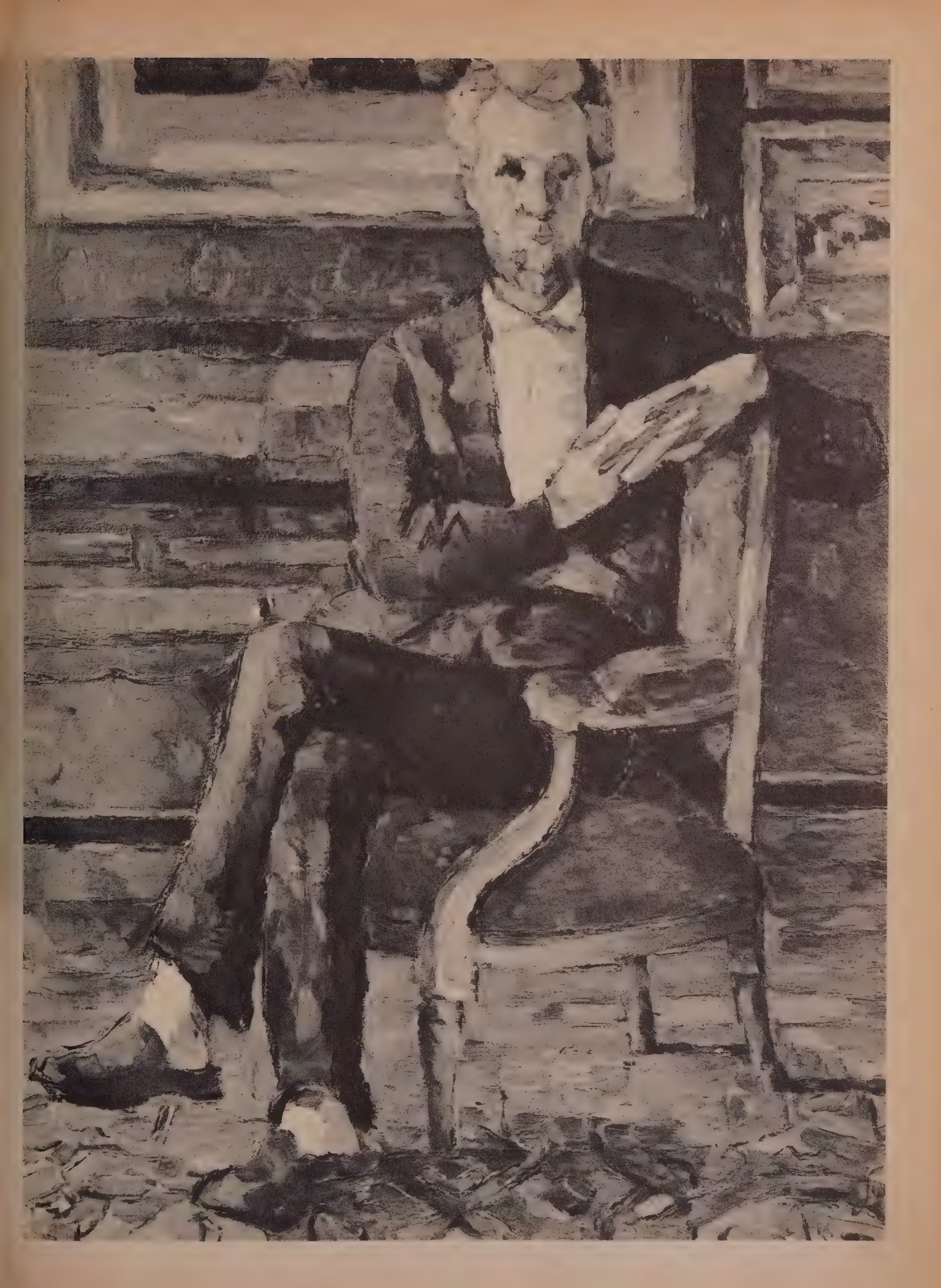
Cézanne : Le Petit Pont. *59×72 cm. Ancienne collection Chocquet, aujourd'hui au Musée du Louvre.*

par oublier, le porta chez un marchand, incontinent. « Si ce fou de Chocquet était encore de ce monde, disait-il en se frottant les mains, combien il serait heureux de voir que ça se vend aujourd'hui ! »

Naturellement, Chocquet, qui peu à peu avait fait la connaissance de tous les impressionnistes, ne manqua pas une de leurs manifestations. Lors des deux expositions de 1876 et de 1877, alors que la presse couvrait d'injures ses amis, qu'une foule houleuse et ricanante défilait devant leurs toiles, Chocquet s'efforça de lutter. Chaque jour, de l'ouverture à la fermeture, il était là, présent, infatigable, usant de toutes ses possibilités d'éloquence, pour essayer, poli, aimable, mais insistant, et parfois ironique, et parfois véhément, de convaincre rieurs et fâchés, railleurs et furieux, de leur démontrer, argumentant devant les toiles, combien ils avaient tort de s'en prendre à ces œuvres magistrales. Mais en vain, la plupart du temps ; on le jugeait un doux maniaque.

En 1877, Chocquet fut d'autant plus blessé dans ses admirations que la toile la plus critiquée de l'exposition fut précisément son portrait par Cézanne, qu'un journaliste appela « Billoir en chocolat » (Billoir était un assassin qui avait coupé une femme en morceaux et que l'on venait de guillotiner). « Si vous visitez l'exposition avec une femme dans une position intéressante, écrivait *Le Charivari*, passez rapidement devant le portrait d'homme de M. Cézanne. Cette tête, couleur de revers de bottes, d'un aspect si étrange, pourrait l'impressionner trop vivement et donner la fièvre jaune à son fruit avant son entrée dans le monde. » A peine apercevait-on ce portrait qu'automatiquement se déclanchaient l'hilarité ou les sarcasmes.

Cézanne : Portrait de Chocquet. *Vers 1876. 46×36 cm. Columbus, Gallery of Arts. C'est ce portrait qui, exposé en 1877, fut appelé « Billoir en chocolat ».*





Manet : Claude Monet dans son atelier. *80×98 cm.*

En d'autres occasions, Chocquet se montrait plein de malice dans la défense de ses amis. Il était originaire de Lille, et comme l'a raconté Renoir, il fallait l'entendre « renseigner ses concitoyens, si fiers de la jeune gloire parisienne d'un autre Lillois, Carolus-Duran. — « Carolûsse Dûran ? » de demander Chocquet, à ceux qui lui parlaient de l'auteur de *La Dame au gant.* « Carolûsse Dûran ? Ma foi, non, je n'ai jamais entendu prononcer ce nom-là à Paris. Etes-vous bien sûrs de ne pas vous tromper ? Cézanne, Renoir, Monet, voilà des noms de peintres dont tout le monde parle à Paris ! Mais votre Carolûsse, bien sûr, vous devez faire erreur ! »

Chocquet ne se borna pas à défendre les impressionnistes par la parole. Il leur acheta aussi, bien entendu, de nombreuses toiles. Avant de les connaître, sa collection se constituait surtout de Delacroix. C'était un ensemble très riche, qui montrait Delacroix sous ses aspects les plus variés. Il comprenait 23 toiles, 35 aquarelles, 24 dessins. Chocquet possédait en outre trois Courbet, un Corot, plusieurs Manet, dont *Les Paveurs à la rue de Berne*, et diverses œuvres d'autres artistes, par exemple de Tassaert.

Parmi les impressionnistes, ses préférences allaient essentiellement à trois peintres : Cézanne, qu'il plaçait, comme je l'ai dit, au tout premier rang, puis Renoir et Monet.

Au cours des années, il acquit une dizaine de Monet, dont une *Meule*, une *Vue d'Argenteuil*, une *Falaise à Varengeville*. Parmi ses Renoir (il en posséda une vingtaine) figuraient une réplique du *Moulin de la Galette* et une *Vue de la Grenouillère*. Quant à ses Cézanne, ils formaient un magnifique pendant aux Delacroix, tant par le nombre (32 toiles et 3 aquarelles) que par la qualité.

Les Cézanne de la collection Chocquet ! Imagine-t-on ce que pouvait être ce merveilleux ensemble ? Il y avait

là des vues d'Auvers-sur-Oise, le *Mur d'Enceinte*, le *Petit Pont*, la fameuse *Maison du Pendu*, des natures mortes, le *Mardi-Gras*, un paysage de l'Estaque, à propos duquel Cézanne avait écrit : « C'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur la mer bleue. »

Sur la fin de sa vie, Chocquet fit un héritage. Il quitta son appartement de la rue de Rivoli pour un petit hôtel du XVIII[e] siècle, rue Monsigny. Mais contrairement à ce qu'il avait cru, il ne trouva pas avantage à ce changement. Il s'ennuya, devint triste. L'hôtel était plus sombre que son ancien appartement, et ses collections, bien qu'elles y eussent plus de place, y manquaient de lumière. Chocquet regrettait également l'admirable vue sur le jardin des Tuileries qui, si longtemps, avait enchanté ses yeux. Et en outre, comme le suggérait Georges Rivière, peut-être que Chocquet, « depuis qu'il était riche, éprouvait moins de plaisir aux trouvailles qu'il faisait ».

Après la mort de Chocquet et celle de sa femme, on dispersa aux enchères ses collections. La vente eut lieu les 1[er], 3 et 4 juillet 1899 à la galerie Georges Petit, rue de Sèze. Les Delacroix furent adjugés entre 30 et 9500 francs (soit, à l'indice 175, entre environ 5250 et 1 660 000 fr. de notre monnaie). Le Corot fit 290 fr. (environ 50 000 fr. - 1956). L'un des Courbet atteignit 2750 fr. (environ 480 000 fr. - 1956). Les *Paveurs à la rue de Berne* de Manet trouvèrent preneur à 13 500 fr. (environ 2 400 000 fr. - 1956). Une *Vue d'Argenteuil* de Monet fut adjugée 11 500 fr. (environ 2 000 000 de fr. - 1956), *A la Grenouillère* de Renoir 20 000 fr. (environ 3 500 000 fr. - 1956). Quant aux cotes des Cézanne, les plus importantes furent atteintes par la *Maison du Pendu* qu'Isaac de Camondo acheta pour 6200 fr. (plus d'un million de francs - 1956, environ) et par le *Mardi-Gras*, acquis pour 4400 fr. (770 000 fr. - 1956, environ). Toutes les toiles de Cézanne furent loin d'atteindre de tels chiffres. Beaucoup ne trouvèrent preneur que pour quelques centaines de francs. La cote la plus basse fut de 145 fr. (environ 25 000 fr. - 1956). Ce n'était évidemment pas cher ! Toutefois, cette vente marquait, en ce qui concernait Cézanne, une nette augmentation dans les prix. Le *Petit Pont*, adjugé 2200 fr., n'avait-il pas été acheté cinq ans plus tôt par Chocquet à la vente Tanguy pour 170 fr. ?

Il est vrai que certains des acheteurs des Cézanne n'étaient pas alors tellement convaincus de se trouver dans le vrai en poussant ainsi les enchères. « Eh bien, oui, là, déclarait Camondo à Vollard à propos de la *Maison du Pendu*, j'ai acheté un tableau qui n'est pas encore accepté par tout le monde! Mais je suis couvert : j'ai une lettre autographe de Claude Monet, qui me donne sa parole d'honneur que cette toile est destinée à devenir célèbre. Si, un jour, vous venez chez moi, je vous ferai voir cette lettre. Je la conserve dans une pochette clouée derrière la toile, à la disposition des malintentionnés qui voudraient me chercher des poux dans la tête avec ma *Maison du Pendu*. »

Nous terminerons sur cette anecdote, dont Vollard exagéra peut-être le côté pittoresque, mais qui de toute façon rend indirectement hommage au goût si sûr, à la sensiblilité si vibrante de Victor Chocquet, collectionneur passionné. *H.P.*



Les peintres impressionnistes pouvant doubler l'effet de leur exposition sur le public, en y faisant exécuter de la musique de Wagner.

Les caricatures de Cham, publiées dans Le Charivari d'avril 1877, montrent le sentiment du grand public envers les peintures impressionnistes exposées à Paris cette année-là.

Si vous voulez en savoir davantage

Le catalogue de la vente Chocquet comporte une belle préface de Théodore Duret et une excellente étude sur la collection Chocquet par L. Roger-Milès. On trouvera d'autre part des renseignements dans le Renoir et ses Amis, *de Georges Rivière, le* Renoir *et le* Cézanne *d'Ambroise Vollard, le* Monet *de Gustave Geffroy et l'*Histoire de l'Impressionnisme *de John Rewald. Jules Joëts a écrit un intéressant article sur* les Impressionnistes et Chocquet (L'Amour de l'Art, *avril 1935).*

Herkules Seghers

PAR FRANÇOIS FOSCA

Cet artiste tourmenté, dont on sait très peu de choses pourtant, fut un des plus remarquables graveurs du XVIIe siècle



Les Trois Livres.

Rembrandt et Vermeer exceptés, l'art hollandais du XVIIe — la gravure comme la peinture — ne recèle ni mystères, ni sous-entendus. Il n'y a pas à chercher plus loin que ce que l'artiste nous montre. Consciencieux jusqu'au scrupule, ayant une intelligence très juste de la lumière, il s'est appliqué à retracer fidèlement ce qu'il a tous les jours sous les yeux et lui est familier : ciels immenses où le vent pourchasse les nuages, paysans qui godaillent dans leurs taudis enfumés, rues bordées de petites maisons de briques, etc.

Aux noms de Rembrandt et de Vermeer, il faut ajouter celui du peintre et graveur Herkules Seghers. Certes, celui-ci n'atteint ni au niveau de Rembrandt, ni au niveau de Vermeer. Mais il mérite l'attention. Il est singulier que dans les ouvrages sur la gravure de Léon Rosenthal et Louis Dimier, ouvrages pourtant sérieusement documentés, son nom ne soit même pas mentionné.

On sait bien peu de chose sur l'homme que fut Seghers, alors que l'originalité de son art fait qu'on aimerait à être abondamment renseigné sur lui : quelques documents d'archives recueillis par Bredius, une brève notice dans l'*Introduction à l'Ecole suprême de la Peinture* que publia en 1678 à Rotterdam le peintre, poète et théoricien de l'art de peindre Samuel van Hoogstraten (1627-1678) ; le même qui n'a su rapporter sur Rembrandt, dont il fut l'élève, que des anecdotes superficielles.

On situe la naissance de Seghers, dont la date exacte est ignorée, vers 1590. En 1612, donc à vingt-deux ans environ, il est inscrit comme membre de la Guilde de Saint-Luc à Haarlem. Deux ans plus tard, pour avoir défloré et engrossé Marritge Reyers, il est, le 19 décembre 1614, condamné à une indemnité de 80 gulden et à payer les frais d'entretien de sa bâtarde. Elle reçut le nom de Nelletje Herkules, et la mère de l'artiste s'engagea à l'élever.

Aussitôt après, le 27 décembre, Seghers se fiance à Anneken van de Bruggen, une Anversoise qui avait déjà atteint la quarantaine, et l'épouse le 10 janvier 1615. On sait que, de 1614 à 1628, Seghers était fixé à Amsterdam et que, couvert de dettes, il y menait une existence assez précaire. En 1631, il est à Utrecht, où il a un commerce d'œuvres d'art tout en continuant à exercer son métier de peintre. En 1633, il séjourne pendant peu de temps à La Haye, et revient ensuite à Amsterdam, où il meurt vers 1640.

Samuel van Hoogstraten, dont je résume et paraphrase le texte ampoulé, rapporte que Seghers était « un observateur consciencieux et exact » dont « les dessins de paysages et de plaisantes perspectives de montagnes et de grottes » étaient correctes. Travailleur acharné, il ne voulait, tant qu'il vécut, montrer ses tableaux à personne. Les imprimeurs apportaient des corbeilles pleines de ses estampes aux marchands de graisse, de beurre et de savon, qui les employaient à envelopper leurs marchandises. Finalement, l'artiste offrit à un marchand d'Amsterdam une de ses planches, pour qu'il la lui achetât. Le marchand ne voulut même pas en donner le prix du cuivre. Rentré chez lui, Seghers en tira encore deux épreuves ; puis il brisa la planche en morceaux, en protestant qu'il se trouverait un jour des amateurs pour payer une seule de ses épreuves quarante fois plus que le prix de la planche. Samuel van Hoogstraten assure qu'en effet cela se produisit ; chacune de ces épreuves atteignit le prix de seize ducats, et l'on était heureux lorsque l'on pouvait en trouver une. Mais Seghers n'en profita pas, car, bien qu'il peignît et imprimât ses œuvres sur ses chemises et sur ses draps, sa femme et lui vivaient dans la misère. Sa malheureuse femme se plaignait qu'il utilisât tout ce qu'il y avait de linge dans la maison pour peindre ses tableaux et imprimer ses estampes. Découragé, Seghers chercha à noyer ses soucis dans le vin. Un soir où il rentrait chez lui plus ivre que de coutume, il tomba dans son escalier et se tua. Sa mort ouvrit les yeux des amateurs, qui depuis se mirent à apprécier ses œuvres.

On voit donc, d'après la relation de Samuel van Hoogstraten, que Seghers appartient à ce très petit groupe d'artistes de valeur antérieurs au XIXe siècle qui furent méconnus de leur vivant et à qui l'on ne rendit justice qu'après leur mort. Il faudrait donc le ranger parmi les « peintres maudits ». Mais j'avoue que je ne goûte guère ce qualificatif. Il a le défaut de trop insister sur un certain aspect de la vie d'un artiste ; par suite, le public en vient à s'intéresser à lui plus pour ce que son existence offre de romanesque et de pathétique que pour les mérites propres de son art ; exemple : van Gogh, Gauguin, Modigliani, Utrillo.

Il n'est pas inutile, en premier lieu, de situer Seghers dans son époque. Si l'on admet qu'il est né en 1590, il est le cadet de Franz Hals et de Ter Bruggen, le

contemporain de Honthorst, l'aîné des paysagistes van Goyen, Aert van Neer, Jan Both. Il avait seize ans de plus que Rembrandt, trente ans de plus que Cuyp, trente-huit ans de plus que Ruisdaël.

Que Seghers ait ou non beaucoup produit, il ne reste que fort peu de ses estampes et de ses tableaux. Il semble bien n'avoir peint que des paysages. Mais c'est de Seghers graveur, et non de Seghers peintre, qu'il doit être question dans cet article.

Les auteurs qui se sont occupés de Seghers diffèrent sur le nombre de planches qu'il aurait exécutées : Lippmann dit cinquante, Fraenger dit soixante-dix, dont il resterait environ 170 épreuves. Furst, qui manifestement s'est renseigné chez Fraenger, parle aussi de soixante-dix planches. La plus grande partie des estampes de Seghers sont des paysages.

Seghers ne fut pas seulement un artiste dont les estampes révèlent l'originalité ; il fut aussi un expérimentateur infatigable dans le domaine de la technique, et cela à une époque où ce genre de recherches n'était pas si commun. Le plus grand nombre des graveurs se contentaient d'utiliser la technique que leur maître leur avait transmise.

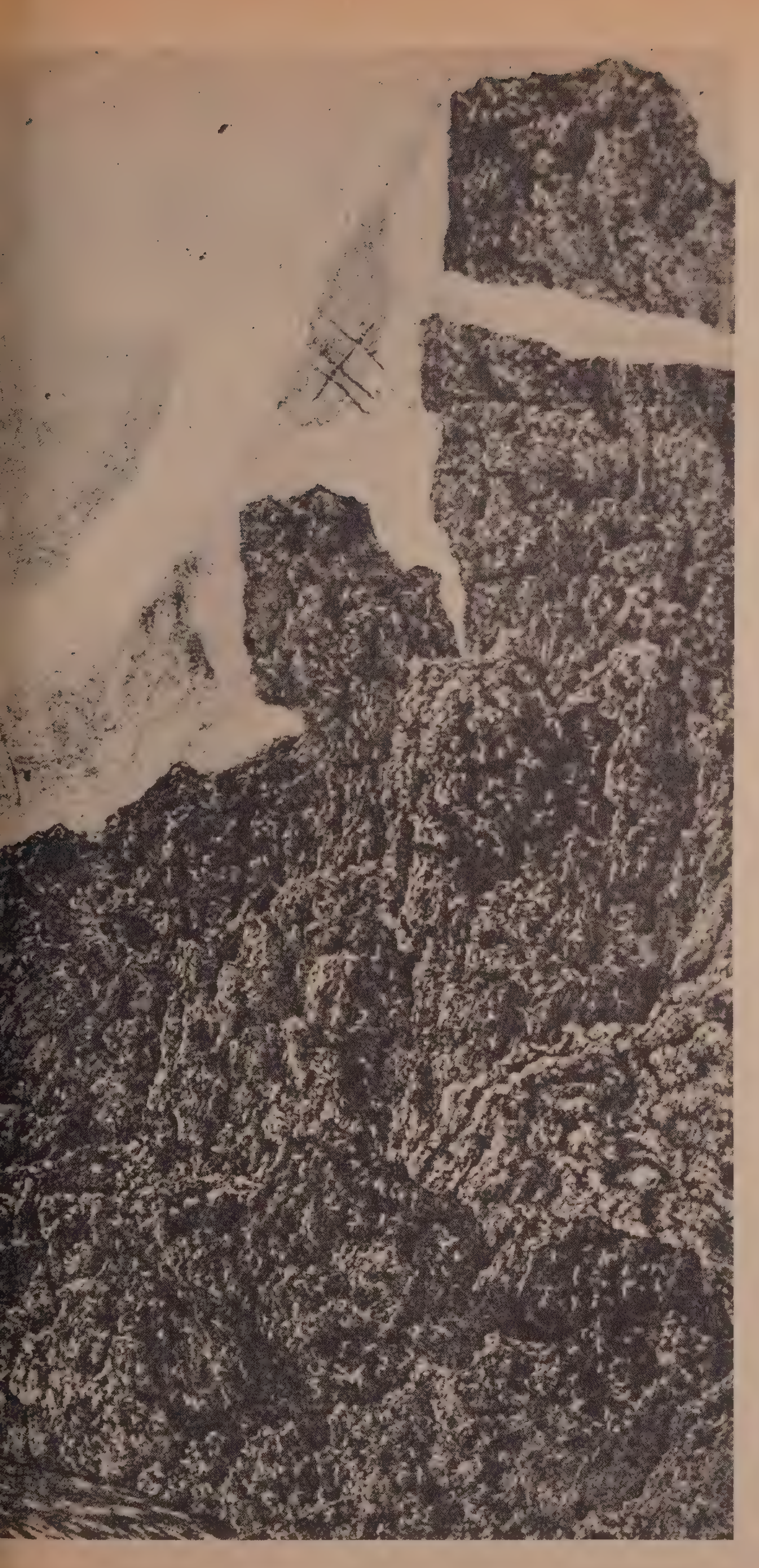
Seghers, c'est différent. Il veut faire rendre au procédé de l'eau-forte des effets inédits. Il ne se contente pas, comme tous ses confrères, de tirer des épreuves en noir sur du papier blanc. Nombre de ses planches ont été imprimées avec des encres de couleur sur des papiers teintés, et les épreuves ainsi obtenues, Seghers les a rehaussées au pinceau. D'autres fois, la toile, qu'il a ou non teintée, a remplacé le papier. Une épreuve de l'estampe *Ruine avec des broussailles* a été tirée en noir sur du papier blanc ; mais le ciel a été lavé de bleu foncé, et les contours des arbres repris avec du brun. Telle estampe a été imprimée en bleu foncé sur du papier bleu clair, telle autre en bleu foncé sur du papier teinté de roux. Dans l'épreuve du *Bord de la rivière* qui est à Londres, et qui est imprimée en noir sur du papier bleuâtre, le ciel et l'eau sont lavés de bleu, les arbres et les champs de vert jaune, les maisons de brun. Il est même arrivé à Seghers, après avoir tiré d'une planche une épreuve en noir sur du papier blanc, d'en tirer ensuite une épreuve avec du blanc sur du papier teinté en noir. Il est très possible, comme le suppose Fraenger, que l'idée lui en soit venue en examinant sa planche avant de la plonger dans l'eau-forte. Sur la planche de cuivre dont sa pointe venait d'égratigner le vernis brun foncé et noirci par la fumée d'un rat-de-cave, son dessin lui apparaissait en traits clairs sur un fond sombre.

Seghers a-t-il, comme le pensent certains auteurs, eu recours à ce genre particulier d'eau-forte que l'on appelle le vernis-mou? Inventé vers 1600 par le Zurichois Dietrich Meyer, ce procédé fut repris au XIXe siècle par l'Anglais Cotman et le Français Marvy. Il faudrait avoir étudié ses estampes de très près pour pouvoir se prononcer.

On voit que les recherches techniques de Seghers ont surtout porté sur la couleur. Il est fort possible que l'estampe en couleur était le but qu'il visait ; mais quoi qu'en aient pensé certains auteurs, il ne semble pas qu'il ait obtenu des tirages en couleurs avec deux planches.

Le Sapin moussu.





Il est difficile de préciser pourquoi il a exécuté des tirages sur de la toile. A-t-il voulu donner à ses estampes l'aspect de peintures à l'huile ? A-t-il cherché à obtenir des effets particuliers grâce au grain du tissu ?

Qu'ils retracent des paysans comme van Ostade et Bega, du bétail et des paysages comme Karel du Jardin, P. Potter, N. Berchem, A. van de Velde, Jacob van Ruisdaël, des vues de ville et des marines comme Zeeman, les aquafortistes hollandais du XVIIe siècle ne se proposent pas autre chose qu'un rendu fidèle de la réalité. Seghers, en apparence, ne fait pas autre chose ; mais en fait, il nous offre une représentation toute personnelle de cette réalité.

Dans certaines de ses estampes à l'écriture très simple et très franche, ainsi sa petite *Vue de Rhenen*, il nous rend les grandes plaines sillonnées par les lignes horizontales que sont les limites des champs et des prés, et il arrive à donner une extraordinaire impression d'espace. Le plus souvent, pourtant, il se plaît à évoquer des ruines ou des sites montagneux, des vallées où se dressent des pentes faites de rochers agglomérés. Certains auteurs se sont demandés si, au cours d'un voyage en Italie, il n'aurait pas traversé les Alpes ; quelques-unes de ses estampes rappellent en effet les dessins exécutés dans les grandes vallées alpestres par Brueghel et des peintres hollandais du XVIe et du XVIIe siècle. Mais ceux qui ont parcouru la région du Limbourg hollandais, au sud des Pays-Bas, assurent que l'artiste a très bien pu trouver là des motifs de cette sorte.

Dans d'autres estampes, Seghers s'est appliqué à retracer des bâtiments plus ou moins délabrés avec une extraordinaire méticulosité.

Cette minutie consciencieuse, on la retrouve dans les paysages de montagnes. Cette fois, ce sont les amoncellements des roches, leurs stries, leurs fissures, les ravinements du terrain, les ornières des chemins, que Seghers s'est imposé de rendre avec patience et impassibilité. Rien n'est omis, rien n'est escamoté. Ce que lui offre la nature, Seghers n'en supprime rien.

Pourquoi, de cette transcription fidèle de choses inanimées, émane-t-il une poésie singulière et unique ? Elle ne provient pas d'une interprétation et d'une transformation de la réalité, comme chez Duvet et Bresdin. Les motifs que choisit Seghers, il les rend tels qu'il les a vus, sans les modifier et sans les enrichir. Mais à mesure que l'on examine ces estampes qu'un spectateur trop pressé jugerait sèches, ascétiques même, l'œuvre de quelque maniaque de l'austérité et de la précision, on discerne que le monde que nous présente Seghers est un monde dont l'homme est absent, d'où il semble avoir disparu à la suite de quelque cataclysme. Il subsiste des œuvres de sa main, des maisons, des moulins, des églises ; mais de ceux qui les ont construits il ne reste personne.

Une seule estampe de lui, à ma connaissance, comprend un personnage, un homme qui erre parmi les ruines envahies de broussailles. Il est tentant de croire que ce solitaire barbu au long nez est Seghers lui-même ; mais qu'en sait-on ?

D'autres artistes ont comme Seghers peint, dessiné ou gravé des paysages où

Paysage à la chute d'eau.

figurent des ruines de monuments anciens ; ainsi Poussin, Claude Lorrain, Piranèse, Hubert Robert, Victor Hugo. Mais chez les trois premiers, ces évocations supposent un spectateur nourri de culture classique, ayant lu Virgile, Plutarque et Tacite. Chez Hubert Robert, les ruines ne sont que des éléments pittoresques. Quant à Hugo, tout ce qui était endommagé et difforme, que ce fût une masure déjetée, un *burg* délabré, ou des monstres comme Quasimodo, Triboulet, L'Homme qui rit, exerçait sur lui un irrésistible et inquiétant attrait.

Rien de tel chez Seghers, autant du moins qu'on puisse s'en rendre compte. Là encore, il serait tentant de lui attribuer un fort goût pour les constructions outragées par les intempéries et abandonnées par les hommes, parce que lui-même, en tant qu'artiste, ne rencontra chez ses contemporains qu'indifférence. Mais a-t-on le droit d'aller jusque-là ? On a trop tendance, aujourd'hui, à « solliciter » non les textes, mais les œuvres d'art, et à découvrir chez les artistes du passé des intentions secrètes qui les font apparaître « modernes » et qui semblent les rapprocher de nous. Rien ne nous prouve que Seghers n'ait pas tout simplement vu dans les ruines, comme dans les rochers, des motifs qui lui permettaient de satisfaire son goût pour le rendu minutieux des choses.

On serait disposé à penser que Rembrandt devait apprécier la peinture de Seghers, puisque l'on sait qu'il en avait neuf chez lui, et que l'influence des paysages romantiques de Seghers (celui de la National Gallery est un exemple typique) apparaît dans les paysages que Rembrandt exécuta entre 1636 et 1648. Mais il se pourrait que Rembrandt n'ait acquis ces tableaux de Seghers que pour les revendre.

Goûtait-il ses estampes ? A voir la façon cavalière dont il a traité deux cuivres de Seghers, on pencherait pour une réponse négative. D'après une tradition, Rembrandt aurait gravé ses *Trois Arbres* sur une planche auparavant utilisée par Seghers, et ce serait pour dissimuler les travaux de son aîné qu'il aurait tracé dans le ciel ces longues tailles parallèles. Une autre fois, vers 1653, Rembrandt s'est de nouveau servi d'un cuivre de Seghers ; celui-ci y avait gravé un *Tobie et l'Archange Raphaël* d'après une estampe de Goudt reproduisant un tableau d'Elsheimer.

Il est vrai que certains paysages gravés de Rembrandt ont une parenté avec des estampes de Seghers, la *Vue de Rhenen* et *Le Fleuve en aval*. Mais, outre que la facture frémissante de Rembrandt est différente du métier impassible de Seghers, dans ces paysages de Rembrandt, même lorsqu'aucun personnage n'y figure, la présence de l'homme s'y sent toujours. Auprès d'un paysage gravé de Rembrandt, qui est vivant, un paysage de Seghers semble nous présenter un monde mort comme celui de la lune.

D'autres différences se remarquent entre ces deux artistes. Rembrandt a constamment cherché à accroître les moyens de l'eau-forte et à en obtenir des effets inédits, mais toujours en demeurant dans le domaine du blanc et du noir, sans se laisser tenter par la couleur. Puis Seghers n'a jamais eu recours aux effets de clair-obscur, et n'a jamais contrasté le blanc du papier avec de grandes surfaces enténébrées. Son art est un art essentiellement linéaire.

On peut découvrir des affinités entre la méticulosité de Seghers et la passion du fouillis propre à Bresdin. Mais les gravures qui me semblent avoir le plus de parenté avec celles de Seghers sont certains paysages d'Ensor : *Le Verger*, *Le Réverbère*, *Le Bouquet d'Arbres*. Au nom d'Ensor, j'ajouterai celui de ce graveur écossais trop peu connu hors de la Grande-Bretagne, John Clerk of Eldin (1728-1812). Dans sa *Vue de Durham*, son *Sommet d'une colline près de Lasswade* et son *Siège d'Arthur et la ville d'Edimbourg depuis Loch End*, on retrouve la même minutie scrupuleuse, mais non le climat inhumain.

Enfin, à cause de ses recherches dans le domaine de la couleur, certaines gravures de Seghers font penser à des peintures et à des estampes d'Extrême-Orient. Ainsi son *Sapin moussu* ; dans l'épreuve d'Amsterdam, le sapin est imprimé en noir sur du papier qui en haut et en bas est gris-bleu, et au milieu rougeâtre. Ce sapin, qui semble agiter désespérément comme des bras décharnés ses branches d'où pendent des traînées de lichens, apparaît comme une sorte de fantôme végétal. Il est curieux que certaines estampes de Seghers rappellent des estampes japonaises, alors qu'elles leur sont antérieures de deux cents ans.

Quant aux *Trois Livres*, au *Crâne*, au *Cheval* qu'inspira Jean de Bologne, ces trois gravures que Seghers imprima sur de la toile n'ont rien de commun avec ce qui se faisait alors, et pourraient très bien avoir été exécutées au cours des cent dernières années, par quelque artiste chercheur et indépendant.

F. F.



Le Bord de la rivière.

Si vous voulez en savoir davantage

Peu d'ouvrages ont, jusqu'à présent, été consacrés à l'œuvre de Seghers. On pourra consulter néanmoins Friedrich Lippmann : Der Kupferstich *(Berlin et Leipzig, 1926.) Herbert Furst :* Original Engraving and Etching *(Londres et Edimbourg, 1931.) W. Fraenger :* Die Radierungen des Herkules Seghers, *1922 ... et relire les pages de J. K. Huysmans dans* A rebours.

Paysage rocheux au moulin à ve





Indiens pas morts

Texte de

Georges Arnaud

Photographies de

Werner Bischof

Robert Frank et

Pierre Verger

Robert Delpire, éditeur



TROMPE-L'ŒIL

De quel monument ces étranges animaux sont-ils les gardiens ? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement d'un an.

Le singe conducteur reproduit dans notre numéro d'octobre vient du Luttrell Psalter, psautier exécuté vers 1340 pour Sir Geoffrey Luttrell et conservé actuellement au British Museum. Il se dirige sans doute vers un champ de blé : on retrouve en effet, quelques pages plus loin, une charrette comme la sienne, menée cette fois par des paysans et chargée de gerbes. Utiliser des singes comme motif décoratif, à l'imitation de certains manuscrits italiens, était alors très à la mode. Nous donnerons le nom des gagnants dans notre numéro de Noël.

MARCEL GUIOT
4, rue Volney PARIS OPE 8797

DESNOYER

Hollande

Du 9 au 30 novembre

GALLERIA DELLE CARROZZE
ROMA

*

VIA DELLE CARROZZE 44 a
ROME Tél. 68 98 27 ITALIE

Galerie Roque
92, BD RASPAIL PARIS 6e LIT 21-76

BERTHOLLE

Gouaches

10 H. - 12 H. 14 H. 30 - 19 H.

BANDEIRA

PEINTURES ET GOUACHES

novembre - décembre

Société d'Art Saint-Germain-des-Prés
Edouard Loeb

53, rue de Rennes - Tél. BAB 09-82
PARIS 6e

MOURADIAN-VALLOTTON
41, rue de Seine - Paris

TABLEAUX MODERNES

DERAIN
DUFRESNE
R. DUFY
MATISSE
VALLOTTON

MAX ERNST
KREMEGNE
CALLIYANNIS
BERTMANN

DEGAS - RENOIR

Lucien DURAND
19, rue Mazarine, PARIS 6e

en novembre BOILLE

en décembre LONGOBARDI

en permanence BUSSE, CESAR, DMITRIENKO
RAVEL, TABUCHI

Cercle VOLNEY 7, rue Volney, Paris

Exposition de l'

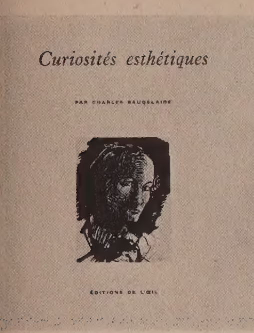
UNION des ARTISTES
d'ILE DE FRANCE

du 5 au 18 novembre inclus

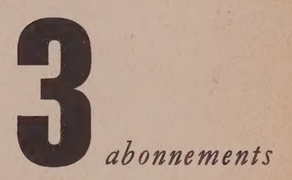
Iris Clert 3, rue des Beaux-Arts, PARIS

Jusqu'au 15 novembre
Microcosmos de **TSINGOS**

Du 15 au 25 novembre
Lithographies de **JORN**



3 abonnements souscrits en novembre ou en décembre donneront droit au beau volume de luxe ci-dessus.
La première édition intégrale des écrits sur l'art de Baudelaire, illustrée de reproductions des œuvres défendues ou critiquées par le grand poète.



En novembre et en décembre, nous offrirons à ceux de nos lecteurs qui souscriront un abonnement de un an pour eux-mêmes et deux de leurs amis, notre édition des *Curiosités esthétiques* de Baudelaire. A ceux qui nous enverront un abonnement pour eux-mêmes et trois de leurs amis, nous offrirons le somptueux livre que nous venons de publier, *Venise connue et inconnue*.



4 abonnements souscrits en novembre ou en décembre donneront droit au plus bel ouvrage jamais publié sur Venise.
Reportez-vous à la page 7, vous verrez à quel point est tentante l'offre exceptionnelle que nous vous consentons.

4 *abonnements*

Cette offre est bien entendu valable aussi pour nos abonnés. Ceux d'entre eux qui, en novembre et en décembre, abonneront trois de leurs amis recevront les *Curiosités esthétiques* et notre reliure mobile 1956. Ceux qui feront quatre abonnements-cadeaux recevront *Venise connue et inconnue* et la reliure mobile qui leur permettra de conserver intacts leurs exemplaires.